

# تاریخِ ادیب

جلد اول

(قدیم دور)

آغاز سے ۱۷۵۰ء تک

ڈاکٹر جمیل جالبی

ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل۔ بی۔ بی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈی۔ ایل

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی

# تاریخ ادبِ دُو

# تاریخ ادبِ دُو

جلد اول  
(قدیم دور)

آغاز سے ۷۵۰ء تک

ڈاکٹر جمیل جالبی

ایم۔ اے۔ ایل۔ ایل۔ بی۔ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈی۔ لٹ

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی



© جلد حقوق محفوظ ہیں۔

TARIKH-E-ADAB-E-URDU

VOL. I

BY DR. JAMEEL JALIBI

Rs. 125.00

طبع اول

۱۹۷۷ء

طبع دوم

۱۹۸۹ء

تعداد ۱

چھ سو

قیمت ۱

۱۵۰ روپے

ناشر ۱

محمد یحییٰ خان

سرورق ۱

علیق ڈھکی

مطبع ۱

قوٹہ آفسیٹ پرنٹرز، قلی ماران، دہلی ۷۷

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس

۳۱۰۸ گلی عزیز الدین وکیل کوچہ پنڈت لال کھنواں دہلی ۱۱۰۰۲۸

اپنی "آپا" کے نام

جس سے جگر لالہ میں ٹھنڈک ہو، وہ شبنم



کے سامنے ہے۔ اس میں مطالعہ، تحقیق، فکر اور طرزِ ادا سب مل کر ایک ہو گئے ہیں۔

تاریخِ ادب ادارے لکھتے ہیں جن کے پاس سرمایہ ہوتا ہے، جنہیں ہر قسم کی سہولت میسر ہوتی ہے، جن کے پاس اپنا کتب خانہ ہوتا ہے اور دوسرے کتب خانوں سے وہ المی و مطبوعہ کتب مستعار لے سکتے ہیں۔ مددگاروں کی ایک جماعت اس کام میں ان کا ہاتھ بٹاتی ہے۔ وہاں صدر ہوتے ہیں، سیکرٹری ہوتے ہیں، مشاییر علم و ادب کام کرتے ہیں اور کہیں برسوں میں جا کر یہ منصوبہ پورا ہوتا ہے۔ لیکن مجھے اس قسم کی کوئی سہولت میسر نہیں تھی۔ دن بھر گردشِ روزگار اور پلٹ کا دوزخ بھرنے کے لیے مشقت کی چٹی، نہ کوئی مددگار، نہ کوئی ساتھی۔ ایک ایک کتاب کے لیے مختلف کتب خانوں کے چکر کاٹنے پڑے۔ آتشِ شبیہ کی مدد سے مخطوطات پڑھ کر آنکھوں پر موٹا پشمہ چڑھ گیا، پھر حال یہ کام، جیسا کچھ ہے، ایک فرد کا کام ہے جس نے اسے اپنی اُچ سے کہا ہے۔ اس میں کسی کی فرمائش، مدد یا سرپرستی شامل نہیں ہے۔ میرے جنون اور علم و ادب کے عشق نے، مسائل کی کشاکش اور حل کی پروا سے بے نیاز کر کے، نہ جوئے شیر میں سے ہنسی خوشی کھنڈوالی ہے۔ یہ کام کر کے میں نے خوشیاں حاصل کی ہیں اور یہی میرا صلہ ہے۔ یہ تاریخِ ادب میری اپنی روح کا سفر ہے جسے میں نے ہر عظیم کی تہذیبی روح کی تلاش میں کیا ہے۔ سفر جاری ہے اور میری منزل ابھی دور ہے۔

اس جلد کا خاکہ اس طرح بتایا گیا ہے کہ ساری تصنیف کو، ترتیبِ زمانی سے، چھ حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر فصل کے تحت مختلف ابواب آئے ہیں۔ ہر فصل کا پہلا باب پورے دور کی تمہید کی حیثیت رکھتا ہے جس میں اس دور کی تہذیبی، معاشرتی اور ادبی و لسانی خصوصیات کو اجاگر کیا گیا ہے تاکہ پڑھنے والے کے سامنے اس دور کی واضح تصویر آ جائے۔ اس تمہیدی باب کی روشنی میں، ترتیبِ زمانی سے، اس دور کے ممتاز و نمائندہ شاعروں اور ادیبوں کے ذہن و اثرات اور ان کی تخلیق کاوشوں کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے۔ چونکہ ہر دور کی نظم و نثر ایک ہی طرزِ احساس کا اظہار کرتی ہیں اس لیے، دوسری تاریخوں کے برخلاف، ان کا مطالعہ بھی ایک ساتھ ہی کیا گیا ہے۔ ہر شاعر و ادیب کو اس کی تاریخی و ادبی حیثیت کے مطابق صفحات دیے گئے ہیں۔ قدیم دور کے ادب کا مطالعہ اس لیے آگے بھی دشوار تھا کہ اس دور کا بیشتر سرمایہ مخطوطات پر مشتمل ہے جن کے حوالے حواشی میں دیے گئے ہیں، یہی عمل مطبوعہ کتب کے ساتھ کیا گیا

## پیش لفظ

میرا یہ کام، جسے میں نے "تاریخِ ادبِ اردو" کا نام دیا ہے، چار جلدوں میں ہے۔ اس کی پہلی جلد آپ کے سامنے ہے جو آغاز سے لے کر تقریباً ۱۵۰۰ ع تک، قدیم اردو ادب و زبان کا احاطہ کرتی ہے۔ یہ جلد اپنی جگہ مکمل بھی ہے اور دوسری جلد سے مربوط و پیوستہ بھی۔ واضح رہے کہ یہ جدید انداز کی مربوط تاریخ ہے؛ متفرق مقالات کا مجموعہ یا تذکرہ نہیں ہے۔ جدید ادب کی طرح، قدیم ادب بھی مخصوص تہذیبی، معاشرتی، معاشی، سیاسی و لسانی عوامل کا منطقی نتیجہ تھا۔ اسی لیے اس کا مطالعہ بھی تہذیبی و معاشرتی عوامل کی روشنی میں ویسے ہی کیا جانا چاہیے جیسے آج ہم جدید ادب کا کرتے ہیں۔ ادب کی تاریخ ایک ایسی اکائی ہے جسے ٹکڑے ٹکڑے کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ خود جدید ادب کو سمجھنے کے لیے قدیم ادب کا سمجھنا ضروری ہے۔ ادب کی تاریخ وہ آئینہ ہے جس میں ہم زبان اور اس زبان کے بولنے اور لکھنے والوں کی اجتماعی و تہذیبی روح کا عکس دیکھ سکتے ہیں۔ ادب میں سارے فکری، تہذیبی، سیاسی، معاشرتی اور لسانی عوامل ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ایک وحدت، ایک اکائی بناتے ہیں اور تاریخِ ادب ان سارے اثرات، روایات، محرکات اور خیالات و رجحانات کا آئینہ ہوتی ہے۔ میں نے اسی شعور اور نقطہ نظر سے قدیم ادب کا مطالعہ کیا ہے۔

اب تک جتنی ادبی تاریخیں لکھی گئی ہیں ان میں مختلف علاقوں کا قدیم اردو ادب الگ الگ اکائی کی حیثیت رکھتا ہے۔ گویا یہ سب الگ الگ جزیرے ہیں جن کے ادب و زبان کے مطالعے کا مجموعی نام تاریخِ ادب رکھ دیا گیا ہے۔ میرے لیے یہ بات قابلِ قبول نہیں تھی کہ گجرات، دکن اور شمال کا ادب الگ الگ جزیروں کی حیثیت رکھتا ہے اور ایک کا تعلق دوسرے سے کچھ نہیں ہے۔ چہ میں نے قدیم ادب کا براہِ راست مطالعہ کیا تو اثرات و روایات کا ایک ایسا سلسلہ نظر آیا جو ایک دوسرے سے پوری طرح پیوست تھا۔ یہ تحقیق کی ایک نئی صورت تھی۔ اس اندازِ نظر نے اس تصنیف کو وہ صورت عطا کی، جو آپ



ہے۔ "اختصار" میں اختصار کے ساتھ روایت کے آثار چڑھاؤ کی داستان کو بیان کر دیا گیا ہے اور ساتھ ساتھ اردو زبان کے عالم گیر رواج کے منطقی وجوہ پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ آخر میں ضمیمے کے تحت "پاکستان میں اردو" کو موضوع بنا کر پاکستان کے چاروں صوبوں میں اردو کے گہرے تعلق اور قدیم روایت کا سراغ لگایا گیا ہے۔ لکھنے وقت میں نے "اسلوب بیان" کو خاص اہمیت دی ہے۔ دوران مطالعہ آپ محسوس کریں گے کہ میں نے ایک ایسا اسلوب دریافت کیا ہے جو ادب کی فکری، تنقیدی و تہذیبی تازج کے لیے شاید نہایت مؤثر ہے۔

قدیم ادب میں ہمیں دو اثرات نظر آتے ہیں؛ ایک اثر "ہندوی روایت" کا ہے کہ جب اردو ادب برعظیم کی زبانوں کے الفاظ، ان کے اصناف، ان کی فصاحت، اساطیر اور انداز بیان کو اپنے تصرف میں لاتا ہے۔ یہ اثرات آغاز سے لے کر دسویں صدی ہجری تک قائم رہے ہیں۔ لیکن جب ہندوی روایت میں تخلیقی ذہنوں کی پیاس بجھانے کی صلاحیت نہ رہی اور اس سے جو کچھ لیا جا سکتا تھا، لیا جا چکا تو پھر اردو زبان کا تخلیقی ذہن فارسی ادب اور اس کی روایت کی طرف رجوع ہو گیا۔ فارسی میں ادب کی طویل روایت اور اس کا عظیم الشان ذخیرہ تھا۔ جیسے انگریزی زبان کے چوسر نے قرائسی زبان کے ادب اور اس کے اصناف سے استفادہ کر کے انگریزی ادب کو ایک نئی شکل دی، اسی طرح فارسی روایت نے اردو زبان و ادب کو مالا مال کر کے اسے نہ صرف نئے اصناف و اسالیب اور کئیابات و اساطیر دیے بلکہ اس نئے طرز احساس نے جدید دائرے کی طرف اس کا رخ موڑ دیا۔ اردو ادب پر یہ اعتراف کہ اس نے برعظیم کی کولل کو چھوڑ کر ایران کی بابل سے دل لگایا، قدیم ادب کے مطالعے سے غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ آج جو حیثیت انگریزی و مغربی ادب کی ہے، قدیم دور میں وہی حیثیت فارسی زبان و ادب کی تھی۔ اس زبان کو تہذیبی و سیاسی قوت بھی حاصل تھی اور اس میں بلند پایہ ادب کی طویل روایت بھی موجود تھی۔ اس دور میں اس کے علاوہ کوئی اور راستہ اختیار ہی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ میں نے ان تبدیلیوں کو، ان دو طرز ہائے احساس کی کشمکش کو اور ہندوی روایت سے فارسی روایت تک پہنچنے کے سفر کو واضح طور پر دکھانے کی کوشش کی ہے۔

اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن کے بعد شمال اور جنوب گھر آگئے ان جاتے ہیں اور اس کے ساتھ اردو ادب کی دکنی روایت دم لڑ رہی ہے۔ لیکن دیکھتے ہی دیکھتے یہ ولی دکنی کی شکل میں خود شمال کو فتح کر لیتی ہے۔ ادب کا علاقائی رنگ اڑ جاتا ہے اور جنوب کی طویل روایت ادب شمال کی زبان اور لہجے

سے مل کر ایک نیا عالم گیر معیار ادب تلاش کر لیتی ہے جو سارے برعظیم کے لیے ہکسان طور پر قابل قبول ہو جاتا ہے۔ زبان و ادب کے اس نئے معیار کا نام "روحانہ" ٹھہرتا ہے اور غزل اس کی ممتاز صنف قرار پاتی ہے۔ ولی دکنی اس دور میں ایک وقت دو کام کرتا ہے؛ ایک یہ کہ قدیم ادب کی روایت کے زندہ عناصر کو تصرف میں لا کر فکر و اظہار کی نئی سطح سے ملا دیتا ہے۔ دوسرے اردو زبان و ادب کو فارسی طرز احساس میں ڈھال کر معاشرے کی اس خواہش کو پورا کر دیتا ہے جو ایک طرف فارسی زبان کو چھوڑنے پر آمادہ نہیں تھا اور دوسری طرف خود فارسی زبان میں تخلیق کرنا اس کے لیے بہت دشوار ہو گیا تھا۔ آج بھی ہم، انگریزی زبان کے تعلق سے، اسی صورت حال سے دوچار ہیں؛ ایک طرف ہم انگریزی زبان کو چھوڑنا نہیں چاہتے اور دوسری طرف انگریزی میں تخلیق و اظہار کرنا ہمارے لیے دشوار ہو گیا ہے۔ ولی اور اس کے دور کے مطالعے سے وہ سرے ابھرتے نظر آتے ہیں جو آئندہ دور کے ادب کے ثار و بود بنتے ہیں۔ خود سراج اورنگ آبادی کی شاعری میں وہ آوازیں سنائی دیتی لگتی ہیں جو بعد کے دور میں میر، سودا، درد، مصحفی، انیس، غالب حتیٰ کہ اقبال تک کے ہاں زیادہ جم کر، زیادہ کھل کر اپنا رنگ دکھاتی ہیں۔

میں یہ بات بھی عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ تحقیق کا دروازہ کبھی بند نہیں ہوتا۔ غلطی تقاضائے بشریت ہے اور مجھے کہ سدا کا طالب علم ہوں، اپنی ظلمتوں کا پورا پورا احساس ہے۔ میں نے زیادہ تر اصل مآخذ سے براہ راست رجوع کیا ہے۔ اس جلد کی "فہرست" مختصر ہے اور وہ اس لیے کہ "اشارہ" مفصل ہے۔ "اشارے" سے آپ کو وہ سب کچھ مل جائے گا جس کی آپ کو ضرورت ہو سکتی ہے۔

یہ کام، جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں، کسی کی فرمائش پر نہیں کیا گیا۔ یہ مسودہ یوں ہی پڑا رہتا اگر میں ۱۹۷۱ء میں لاہور نہ جاتا۔ لاہور میں بھٹی پروفیسر حمید احمد خان صاحب مرحوم کو جب "تاریخ ادب اردو" کا مسودہ دکھایا تو وہ بہت خوش ہوئے اور ایک مہینے سے زیادہ اپنے پاس رکھ کر فرمایا کہ اگر یہ "تاریخ" مجلس ترقی ادب کی طرف سے شائع ہو تو کیا مضائقہ؟ چنانچہ میں نے دن رات لگ کر پہلی جلد صاف کی اور ۱۹۷۲ء کے اوائل میں ان کی خدمت میں پیش کر دی۔ یہ جلد ابھی پڑھ گئی ہی تھی کہ وہ ہم سب سے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے جدا ہو گئے۔ پروفیسر حمید احمد خان مرحوم ایک عظیم الشان تھے جن میں جوہر شناسی بھی تھی اور وسعت قلب و نظر بھی۔ جو عالم بھی تھے اور



مفکثر تھی۔ آج جب یہ جگہ چھپ کر ان کے ہاتھ میں آئی تو وہ کتنے خوش ہوئے! خدا مرحوم کی مغفرت فرمائے اور اپنے جوار رحمت میں جگہ دے۔

میں مجلس ترقی ادب کے ناظم اعلیٰ مفتی جناب احمد ندیم قاسمی صاحب کا قلم دل سے شکر گزار ہوں جنہوں نے خصوصی توجہ دے کر طباعت کے کام کو آگے بڑھایا اور کتاب کو حسن و خوبی کے ساتھ شائع کیا۔ میں جناب احمد رضا صاحب معتمد مطبوعات کا بھی حد درجہ شکر گزار ہوں جنہوں نے نہایت توجہ کے ساتھ نہ صرف اس کتاب کے بیرونی پڑے بلکہ بعض اصلاح طلب امور کی طرف بھی میری توجہ مبذول کرائی۔ میں اپنے محترم بزرگ جناب افسر صدیقی امر وہوی صاحب کا انتہائی شکر گزار ہوں جن کی مشفقانہ راہنمائی اور اعانت مجھے ہمیشہ حاصل رہی اور جس کے باعث انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی کے وہ سارے غطوطات میری نظر سے گزر سکے جن کی مجھے اس جگہ کی تیاری کے سلسلے میں ضرورت تھی۔ اگر وہ میری مدد نہ کرتے تو میں ”انجمن“ کے ان غطوطات سے تو ہرگز استفادہ نہ کر سکتا جو مختلف غطوطات کے ساتھ بندھے ہوئے تھے۔ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی کا کتب خانہ خاص (جو اب قومی عجائب گھر کراچی میں منتقل کر دیا گیا ہے) پاکستان میں قدیم ادب کا سب سے بڑا کتب خانہ ہے جہاں ہزاروں کی تعداد میں ایسے غطوطات اور بیاضیں موجود ہیں جن سے اردو ادب کی گم شدہ کڑیاں مل جاتی ہیں۔ میں انجمن کے منتظمین کا شکر گزار ہوں جنہوں نے ان غطوطات کے مطالعے کی مجھے اجازت مرحمت فرمائی۔ میرے لیے یہ مسئلہ مشکل ہے کہ استاذی پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان صاحب کا شکریہ کن الفاظ میں ادا کروں جن کی حوصلہ افزائی اور محبت و شفقت نے مجھے ادھیڑوں سے نکالا اور منزل کا راستہ دکھایا۔ مجھے پروفیسر ڈاکٹر احسن فاروق صاحب کا صبرِ قلب سے شکر گزار ہوں جن سے تبادلہ خیال کر کے میں نے ہمیشہ خود کو چلنے سے پتہ اور ذہن کو تازہ و توانا محسوس کیا ہے۔ اس کتاب کے ”اشاریہ“ کے لیے میں جناب ابن حسن قمبر صاحب کا شکر گزار ہوں جنہوں نے میری مرضی کے مطابق، بڑی محنت سے، ایسا مفید و مفصل اشاریہ تیار کیا۔ میں اپنی بیوی کا ہمیشہ کی طرح آج بھی شکر گزار ہوں جس نے اپنی زندگی کی ساری خواہشات مجھ پر قربان کر دیں اور میرے لیے ایسی فضا پیدا کی جس میں میں کام کر سکوں۔ میں اپنے چھوٹے بھائی محمد باقر خان کے لیے دعاگو ہوں جنہوں نے

کتابوں کی فراہمی اور حوالے نقل کرنے کے سلسلے میں میرا ہاتھ بٹایا۔ میں اپنے بھائی ڈاکٹر محمد عقیل خان، محمد سہیل خان اور محمد خالد خان کا بھی شکر گزار ہوں جنہوں نے داسے دوسے قدسے سطح پر میری مدد کی۔ میں اپنی بیٹی سمیرا جمیل اور اپنے خاور جمیل اور محمد علی کے لیے بھی دعاگو ہوں جنہوں نے بساط اور سیرے کام میں میری مدد کی۔ خدا ان سب کو ہمیشہ شاد و دلشاد و شادمان رکھے۔

کراچی

۵ جولائی ۱۹۷۵ء

جمیل خاں



## فصل سوم :

- ۱۳۵ - - - - - اردو پہلی دور میں (۱۳۵۰ع—۱۵۲۵ع)
- ۱۳۷ - پہلا باب : پس منظر ، مآخذ اور ادبی و لسانی خصوصیات
- دوسرا باب : ادب کی روایت نویں اور دسویں صدی ہجری کے
- ۱۵۹ - - - - - اوائل میں (۱۵۲۵ع—۱۸۳۰ع)

## فصل چہارم :

- ۱۸۱ - - - - - عادل شاہی دور (۱۸۹۰ع—۱۶۸۵ع)
- ۱۸۳ - پہلا باب : پس منظر ، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات
- دوسرا باب : گجری روایت کی توسیع ، ہندوی روایت کا عروج
- ۲۰۱ - - - - - (۱۵۲۵ع—۱۶۲۷ع)
- تیسرا باب : ہندوی و فارسی روایت کی کشمکش (۱۶۲۷ع—
- ۲۴۳ - - - - - (۱۶۳۰ع)
- ۲۵۲ - چوتھا باب : فارسی روایت کا رواج (۱۶۳۰ع—۱۶۵۷ع)
- ۲۸۰ - پانچواں باب : نزل کی روایت کا سراغ : حسن شوق (۱۶۳۲ع—۱۶۳۰ع)
- چھٹا باب : مذہبی تعالیف پر فارسی اثرات (۱۶۳۰ع—
- ۲۹۸ - - - - - (۱۶۵۰ع)
- ساتواں باب : دکنی ادب کا عروج : نصرتی (۱۶۵۷ع—
- ۳۲۰ - - - - - (۱۶۷۵ع)
- ۳۵۳ - آٹھواں باب : نیا عبوری دور (۱۶۷۵ع—۱۶۸۵ع)
- ۳۷۶ - - - - - خاتمہ

## فصل پنجم :

- ۳۷۹ - - - - - قطب شاہی دور (۱۵۱۸ع—۱۶۸۶ع)
- ۳۸۱ - پہلا باب : پس منظر ، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات

## ترتیب

تکمید :

اردو زبان اور اس کے پہلے کے اسباب - - - - -

## فصل اول :

- ۱۹ - - - - - شاہی ہند (۱۵۰۰ع—۱۷۰۰ع)
- پہلا باب : محمود سعد سلان سے گرو نالک تک (۱۵۰۰ع—
- ۲۱ - - - - - (۱۵۲۵ع)
- ۵۱ - دوسرا باب : باب سے شاہجہان تک (۱۵۲۵ع—۱۶۵۷ع)
- ۷۳ - تیسرا باب : دور اورنگ زیب (۱۶۵۷ع—۱۷۰۰ع)

## فصل دوم :

- ۸۵ - - - - - گجری ادب اور اس کی روایت (۱۷۰۰ع—۱۷۵۰ع)
- پہلا باب : پانچویں صدی ہجری سے آٹھویں صدی ہجری تک
- ۸۷ - - - - - (۱۷۵۰ع—۱۸۰۰ع)
- دوسرا باب : نویں اور دسویں صدی ہجری کے موقوفات ،
- ۹۵ - لغات ، کتبے (۱۸۰۰ع—۱۹۰۰ع)
- تیسرا باب : نویں اور دسویں صدی ہجری کی ادبی روایت
- ۱۰۵ - - - - - (۱۸۰۰ع—۱۹۰۰ع)
- چوتھا باب : دسویں ، گیارھویں اور بارھویں صدی ہجری کے
- اوائل میں گجری اردو روایت (۱۹۰۰ع—
- ۱۳۲ - - - - - (۱۷۰۰ع)







پروشان حال ماری ماری پھرتی رہی۔ کبھی اقتدار کی قوت نے اسے دبا دیا، کبھی اہل نظر نے حقیر جان کر اسے منہ نہ لگایا اور کبھی تہذیبی دھاروں نے اسے مغلوب کر دیا۔ یہ عوام کی زبان تھی، عوام کے پاس رہی۔ مسلمان جب برعظیم پاک و ہند میں داخل ہوئے تو عربی، فارسی اور ترک بولنے آئے اور جب ان کا اقتدار قائم ہوا تو فارسی سرکاری زبان ٹھہری۔ تاریخ شاہد ہے کہ حاکم قومیں اپنی زبان اور اپنا کلچر ساتھ لاتی ہیں اور محکوم قومیں، جن کی تہذیبی و تخلیقی قوتیں مر رہی ہو جاتی ہیں، اس زبان اور کلچر سے اپنی زندگی میں نئے معنی پیدا کر کے نئے شعور اور احساس کو جنم دیتی ہیں۔

مسلمانوں کا کلچر ایک فاع قوم کا کلچر تھا جس میں زندگی کی وسعتوں کو اپنے اندر سمیٹنے کی پوری قوت اور لہجہ موجود تھی۔ اس کلچر نے جب ہندوستان کے کلچر کو نئے انداز سکھائے اور یہاں کی بولیوں پر اثر ڈالا تو ان بولیوں میں سے ایک نے، جو پہلے سے اپنے اندر جذب و قبول کی سہ پناہ صلاحیت رکھتی تھی اور مختلف بولیوں کے مزاج کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے تھی، بڑھ کر اس نئے کلچر کو اپنے سینے سے لگایا اور تیزی سے ایک مشترک بولی بن کر نمایاں ہونے لگی۔ دیکھنے ہی دیکھنے اس بولی نے اس کلچر کے ذخیرۃ الفاظ کو اپنا لیا اور اس کے طرز احساس اور نظام خیال سے ایک نیا رنگ روپ حاصل کر لیا اور اس طرح وقت کے تہذیبی، معاشرتی و لسانی تقاضوں کے سہارے مسلمانوں اور برعظیم کے باشندوں کے درمیان مشترک اظہار و ابلاغ کا ذریعہ بن گئی۔ زبان کا بیج چانددار تھا، زمین زرخیز تھی۔ نئے کلچر کی کھاد نے ایسا اثر کیا کہ تیزی سے کولمبیاں پھولنے لگیں اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ ایک تناور درخت بن گیا۔

ان اثرات کے ساتھ یہ زبان کو ترقی کرتی رہی لیکن فارسی زبان نے اسے بہت کچھ دینے کے باوجود اپنے برابر کبھی جگہ نہ دی۔ دنیا کی تاریخ میں فاع زبانوں کا ہمیشہ یہی سلوک رہا ہے۔ انگریزی زبان نارسوں کے حملے اور فتوحات کے بعد تقریباً اعلیٰ سو سال تک صرف بولی ٹھہری کی حیثیت میں عوام کی زبان بنی رہی۔ یہی عمل اردو زبان کے ساتھ ہوا۔ فارسی زبان کے تسلط اور رواج کے سامنے ویسے تو یہ زبان سر اٹھا کر نہ چل سکی لیکن لسانی و تہذیبی اثرات کے دھارے اس زبان کے جسم میں نئے خون کا اضافہ اسی طرح کرتے رہے جس طرح نارسوں کی فتوحات کے بعد فرانسیسی زبان کی لطافت اور اس کا مزاج انگریزی زبان کے خون میں برابر شامل ہوتا رہا اور اس میں رفتہ رفتہ صفاتی و شستگی، روانی و قوت بیان کا حوصلہ بڑھتا رہا اور جب نارسوں کا زوال شروع ہوا اور التشار نے ڈیرہ چایا تو ہم

## تمہید

### اردو زبان اور اس کے پھیلنے کے اسباب

جس طرح کائنات میں حیات کا ارتقا خود انسان کے ارتقا کی تاریخ بن جاتا ہے، اسی طرح زبان کا ارتقا کسی تہذیب کی تاریخ کا زین باب بن جاتا ہے۔ انسان اور حیوان میں یہی فرق ہے کہ انسان کے پاس بولتی ہوئی زبان ہے اور حیوان کی زبان گنگ ہے۔ یہی بولتی زبان انسانی شعور کی علامت ہے۔ اس کے دکھ درد، خوشی غمی، خیال، احساس، جذبہ اور فکر وغیرہ کا اظہار ہے۔ اسی سے زندگی میں نئے نئے رنگ پیدا ہوتے ہیں اور زندگی کے بڑھنے، پھیلنے اور ہا مقصد و با معنی ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ اسی لیے زبان معاشرت کے پہلے درجے سے شروع ہو کر انسانی معاشرت کے ساتھ ساتھ ارتقائی منازل طے کرتی، انسانی زندگی کا پہلا اور بنیادی ادارہ بن جاتی ہے۔ انسانی شعور اسے نگہارتا ہے۔ خیالات و فکر کا نظام اسے روشنی دیتا ہے۔ زندگی کے مختلف عوامل اور تجربے اسے بنائے سنوارتے ہیں۔ ہر چھوٹی بڑی، اعلیٰ اور ادنیٰ چیز یا تصور، تجربہ یا احساس، زبان کا لباس پہن کر ”فہم“ کی شکل میں سامنے آ جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زبان نہ کوئی فرد ایجاد کر سکتا ہے اور نہ اسے فنا کیا جا سکتا ہے۔ مختلف تہذیبی عوامل، رنگا رنگ قدرتی عناصر، مسلسل میل جول اور رسوم معاشرت گھول مل کر رفتہ رفتہ صدیوں میں جا کر کسی زبان کے خد و خال اجاگر کرتے ہیں۔ اسی لیے دنیا کی ہر زبان میں انسانی عمل اور ادب کی تخلیق کے درمیان وقت کا ایک طویل فاصلہ ہوتا ہے۔ بولی صدیوں میں جا کر زبان بنتی، اپنی شکل بناتی اور خد و خال اجاگر کرتی ہے۔ انسانی ارتقا کی تاریخ جب ایک ایسی منزل پر پہنچ جاتی ہے جہاں محسوس کرنے والا انسان، سوچنے والا ذہن اور اپنے مافی الضمیر کو دوسروں تک پہنچانے والے افراد اس زبان میں اپنی صلاحیتوں کے اظہار کی سہولت پاتے ہیں تو ادب کی تخلیق اپنا سر نکالتی ہے۔

اردو زبان و ادب کے ساتھ بھی دنیا کی دوسری زبانوں کی طرح یہی عمل ہوا۔ صدیوں یہ زبان سر جھاڑتے پھاڑ گئی کوچوں میں آوارہ اور ہاڑا ہاٹ میں



دیکھتے ہیں کہ جہت جلد یہ زبان فرانسیسی زبان کے برابر آکھڑی ہوئی۔ ان صوبہ اوقات کا بھرپور اظہار پہلی دفعہ ہمیں چومر کے ہاں نظر آتا ہے جس کی زبان میں قوتِ اظہار بھی ہے۔ صفائی اور لٹکوار بھی، جاندار لہجہ بھی ہے اور اثر آفرینی کا چاندو بھی۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ انگریزی زبان نے اس وقت ان ادبی محولوں سے پورا پورا فائدہ اٹھایا جو اس وقت فرانسیسی زبان میں موجود تھے۔ فرانسیسی زبان کا مواد، اس کی پشت اور اصناف انگریزی زبان کا معیار قرار پائے۔ کم و بیش یہی عدل اردو زبان کے ساتھ ہوا۔ مسلمانوں کے اقتدار و حکمرانی کے زمانے میں ان کے کلچر، ان کی روایت اور ان کی زبانوں کا گہرا اثر پڑا۔ فارسی، ترکی اور عربی لغات اس زبان میں داخل ہو کر ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اس میں جذب ہو گئیں۔ گری لٹری زبان میں اظہار کی قوت تیز ہو گئی۔ لٹری الفاظ اور نئے خیالات نے احساس و شعور کو نیا سلیقہ دیا اور اس کے ساتھ ادبی تخلیق کا بازار گرم ہو گیا۔ اردو شعرا کے سامنے فارسی ادب و اصناف کے نمونے تھے۔ انھوں نے ان نمونوں کو معیار بنا کر دل و جان سے قبول کر لیا۔

اس ادب کی ایک طویل تاریخ ہے جس کے نمونے برعظیم پاک و ہند کے مختلف علاقوں میں ملتے ہیں اور ہر علاقے کے ادبی نمونے، گہری مماثلت کے باوجود، ساخت و مزاج کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ ابھی زبان اپنی تشکیل کے دور سے گزر رہی تھی اور اس معیار تک نہیں پہنچی تھی جہاں زبان کا ادبی معیار علاقائی و مقامی سطح سے اٹھ کر عالمگیر ہو جاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ مسلمانوں کے ساتھ چھان چھان یہ زبان پہنچی وہاں علاقائی اثرات کو جذب کر کے اپنی شکل بناتی رہی۔ اس کا ایک بیولٹی سندھ و ملتان میں تیار ہوا، پھر یہ لسانی عمل سرحد و پنجاب میں ہوا جہاں سے تقریباً دو صدی بعد یہ دہلی پہنچا اور وہاں کی زبانوں کو جذب کر کے اور ان میں جذب ہو کر سارے برعظیم میں پھیل گیا۔ گجرات میں یہ زبان گجری کہلائی، دکن میں اسے دکھنی کے نام سے پکارا گیا۔ کسی نے اسے زبانِ ہندوستان کہا کہ یہ ہر جگہ بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ کسی نے اسے ہندی یا ہندوی کہا۔ کسی نے اسے لاہوری یا دہاوی کے نام سے موسوم کیا۔ اسی حساب سے کسی نے اس کا رشتہ نانا بیچ بھاشا سے جوڑا، کسی نے اسے کھڑی بولی سے ملایا۔ کسی نے اسے زبانِ پنجاب کہا، کسی نے سندھی سرائیکی کے علاقے کو اس کا سواں بتایا۔ مختلف زبانوں سے اس کا یہ تعلق اور مختلف زبانوں کے علاقوں کا اس زبان پر دعویٰ اس بات کی دلیل ہے کہ اس نے سب سے پیش

اٹھا کر اپنے وجود کو انفرادیت بخشی ہے۔ اسی لیے یہ زبان برعظیم کی سب زبانوں کی زبان ہے اور ہمیشہ کی طرح آج بھی سارے برعظیم کی واحد لنگوار بنکا ہے۔ یہ بات ہمارے موضوع سے خارج ہے کہ اس زبان کا کپڑا کس دھاگے سے بُنا گیا تھا، یہ دھاگا کس علاقے کی روئی سے تیار ہوا تھا اور یہ روئی کس کھیت میں پیدا ہوئی تھی۔ یہ بات ماہر لسانیات پر چھوڑ کر ہمارے لیے اتنا جاننا کافی ہے کہ یہ سب کے سب چڑھی زبان، جسے آج ہم اردو کے نام سے پکارتے ہیں، جدید ہند آریائی خاندان سے تعلق رکھتی ہے اور "عربی ایرانی ہندی" قبیلوں تہذیبوں کا سنگم اور ان کی منفرد علامت ہے۔ اس زبان میں ان تہذیبوں کی پس گہر صفات بکجا ہو کر ایک جان ہو گئی ہیں۔ یہ زبان برعظیم کی معاشرتی، تہذیبی و سیاسی ضروریات کے تحت پروان چڑھی۔ مسلمانوں نے ضرورت کے تحت اسے اپنایا اور انھیں کے ساتھ برعظیم کے گوشے گوشے میں اس طرح پھیل گئی کہ کوہِ ہمالہ سے لے کر راسِ کباری تک سمجھی اور بولی جانے لگی۔

گریمرسن نے لکھا ہے کہ برعظیم کی ساری جدید زبانیں آپ بورتش ہی کے بھی ہیں<sup>۱</sup>۔ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ آریا کسی ایک وقت میں ایک دم سے جہاں آکر آباد نہیں ہو گئے بلکہ سینکڑوں سال تک ان کے مختلف قبائل جہاں آکر قدم جاتے رہے۔ جو آتا وہ جہاں کا ہو کر رہ جاتا اور اپنی زندگی ہی میں، خوش گوار یادوں کے علاوہ، اپنے وطن و الوہ سے رشتہ لاتا توڑ لینا۔ برعظیم کی مٹی بڑی چوہنی مٹی ہے۔ نئے آریا قبائل جہاں آتے تو پرانے آریا ان پر ہنستے۔ مدھیہ دیس (وسطی ہند) جس میں دواہد، گنگ و جمن اور اس کے شال و جنوب کے علاقے شامل تھے، ان کا گڑھ تھا۔ جہاں کے آریا اپنے علاوہ سب کو غیر مذہب اور وحشی سمجھتے تھے، اسی لیے ان آریاؤں کو، جو حدیوں بعد برعظیم میں داخل ہوئے، مدھیہ دیس کے قدیم آریاؤں نے ہساجی یعنی خوبخوار و وحشی کے نام سے پکارا۔ نئے آریاؤں کا یہ سیلاب دیکھتے ہی دیکھتے شال مغرب، پنجاب و کشمیر سے لے کر سندھ کے نشیبی علاقوں تک پھیل گیا اور ان آریاؤں کی زبان ان سارے علاقوں پر چھا گئی۔ 'ہساجی' میں ہساجوں کا ذکر آیا ہے۔

گریمرسن<sup>۲</sup> نے لکھا ہے کہ جب ایک آریائی زبان ایک غیر مذہب دیسی زبان سے ملی تو دیسی زبان ہمیشہ کے لیے ہساجی ہو گئی اور وقت کے ساتھ اپنی موت آپ

۱۔ دی اسپرل گزٹیر آف انڈیا: جلد اول، ص ۲۶۲، آکسفورڈ، ۱۹۰۹ء۔

۲۔ ایضاً: ص ۲۵۲۔



و سنسکرت اور جدید آریائی زبانوں کے درمیان ایک پہل کی حیثیت رکھتی ہے<sup>۱</sup>۔  
 یہاں اس بات کی ضرورت ضروری ہے کہ برہمنوں کی جدید آریائی زبانیں سنسکرت  
 سے نہیں نکلی ہیں۔ سنسکرت قدیم زمانے کی کسی بولی کی ایک منجھلی ہوئی معیاری  
 شکل ہے جو پانچویں (۳۰۰ ق۔ م) کے زمانے میں بھی ایک عام بول چال کی زبان  
 نہیں تھی لیکن سیاسی اور علم و ادب کی زبان ہونے کی وجہ سے سادہ زبان  
 کے ساتھ ساتھ ایک دوسری زبان کی حیثیت رکھتی تھی۔ ”رگ وید“ کی زبان کو  
 عہدِ عتیق کی وہ زبان کہا جا سکتا ہے جس کی ششہ و رُفہ اور قواعد دانوں کے  
 بنائے ہوئے اصولوں کے مطابق، معیاری شکل کا نام سنسکرت ہے۔ یہ ایک دہری  
 زبان تھی جو خود اسی عمل سے گزری جس سے دوسری دہری زبانیں گزری تھیں۔  
 جس طرح الہی کی بولیاں لاطینی زبان کے ساتھ ساتھ زندہ رہیں اور بولی جاتی رہیں  
 اور آخر کار جدید رومانس زبانیں بن کر سامنے آئیں۔ اسی طرح قدیم ویدیک بولیاں  
 بھی پہلے براکرت بن کر سامنے آئیں اور پھر رفتہ رفتہ ایک یا ایک سے زیادہ  
 جدید ہند آریائی زبانیں بن کر ابھریں۔ اس لیے یہ خیال غلط ہے کہ برہمنوں کی  
 کوئی جدید زبان سنسکرت سے نکلی ہے۔ زیادہ سے زیادہ جو کچھ کہا جا سکتا ہے  
 وہ یہ ہے کہ سنسکرت اور دوسری جدید زبانوں کی اصل ایک ہے<sup>۲</sup>۔

سنسکرت ایک ہند زبان نہیں لیکن اس کے برعکس آپ بھرتی کی امتیازی  
 خصوصیت یہ تھی کہ اس نے ضرورت کے مطابق نہ صرف براکرت و سنسکرت کے  
 الفاظ کو اپنایا بلکہ ان کے ہول کر دوسری دیسی زبانوں کے لغات کو بھی اپنے دامن  
 میں سمیٹا، اسی لیے اس کا حلقہ اثر وقت کے ساتھ ساتھ سارے برہمنوں میں پھیلتا اور  
 بڑھتا چلا گیا۔ سیاسی انتشار کے ساتھ جب برہمنوں کے مختلف علاقے مختلف راجاؤں کے  
 زیرِ لگیں آ گئے اور علوحدگی کے اس عمل پر میدان گزر گئیں تو اب ایک آپ بھرتی  
 کے بجائے ہر علاقے کی آپ بھرتی وجود میں آ گئی جس کا ذکر ”رُدرت“ نے ”ملک  
 ملک کے حساب سے آپ بھرتی کی کئی قسمیں ہیں“ کہہ کر کیا ہے۔ یہ لسانی امتزاج  
 کا ایک نیا اور قطری عمل تھا۔ اس کی صورت بالکل ویسی ہی تھی جیسے قدیم زمانے  
 میں اردو کہیں گجراتی کہلاتی اور کہیں آریہ کا نام دیا گیا۔ کہیں وہ لاہوری  
 اور دہلوی کے نام سے موسوم ہوتی اور کہیں ہندوی اور کھڑی بولی کہا گیا۔

سرگئی۔ ابھی ہساجی زبان کا زور شور قائم تھا کہ برکت و قندھار کے دروہائی  
 علاقے میں رہنے والی ”ابھرتی“ نامی ایک قوم برہمنوں میں داخل ہوئی۔ یہ بہت  
 جنگ جیو اور چادر قوم تھی۔ ”اسیا بھارت“ میں بھی انہیں اُس مقام پر دکھایا گیا ہے  
 جہاں درہائے ہرسوق داجو وگاند کے رنگ زاروں میں گم ہو جاتا ہے۔ ”اسیا بھارت“  
 میں بھی ان کا ذکر آیا ہے۔ یونانی جغرافیہ دان ہیریڈوس نے بھی انہیں سندھو  
 کی زہریلی وادی اور سوراشٹر میں آباد بتایا ہے۔ ”ایران میں بھی ان کے پسند گیر  
 غلبے کا ذکر آتا ہے۔ سندھ گہت (۳۶۰—۳۸۰ ع) نے جن قبائل کو مغلوب  
 کیا تھا ان میں ابھرتی بھی شامل تھے<sup>۱</sup>۔ نارتا شاستر میں، جو سندھو کی  
 ابتدائی زمانے کی تصنیف ہے، ابھرتیوں کی زبان کو وی بھرتی یا وی بھارتا کا نام  
 دیا گیا ہے۔ چھٹی صدی عیسوی تک ابھرتیوں کی یہ بولی آپ بھرتی کے نام سے  
 اس حد تک ترقی کر چکی تھی کہ بھارت اور دانتن اس زبان کو براکرت اور  
 سنسکرت کا ہم پلہ کہتے ہیں۔ نظم و نثر دونوں اس زبان میں موجود تھیں اور  
 خصوصیت کے ساتھ یہ شاعری کی زبان سمجھی جاتی تھی۔ ابھرتیوں کی تاریخ ابھی  
 پردہ خفا میں ہے لیکن اتنا ضرور واضح ہے کہ یہ لوگ برہمنوں کے شمال مغرب  
 کی طرف سے پنجاب میں آئے اور پھر وسطی ہند تک پھیل گئے اور وہاں سے چلی  
 اور چوتھی صدی عیسوی کے درمیان دکن تک پہنچ گئے۔ ان کی سیاسی طاقت کے  
 ساتھ ساتھ ان کی زبان بھی نکھر نکھر کر سارے برہمنوں میں پھیل گئی۔ تاریخ سے  
 معلوم ہوتا ہے کہ دوسری صدی عیسوی سے چوتھی صدی عیسوی تک آپ بھرتی  
 عام زبان کے طور پر استعمال ہوتی تھی۔ آراموں میں بھی یہ زبان استعمال میں آ رہی  
 تھی۔ کالی داس نے، جو پانچویں صدی عیسوی میں گزرا ہے، وکراسور واسیا  
 میں سولہ اشعار آپ بھرتی میں لکھے ہیں۔ ”رُدرت اپنی تصنیف “کاوی الہ ام کارا“  
 میں، جو نویں صدی عیسوی کی تصنیف ہے، نہ صرف آپ بھرتی کو شاعری کی  
 چھ زبانوں میں شمار کرتا ہے بلکہ یہ بھی کہتا ہے کہ ملک ملک کے حساب سے  
 آپ بھرتی کی کئی قسمیں ہیں۔ گجرات کا جینی خانم و قواعد دان ہم چندر  
 (۸۰۰ ع — ۱۰۰۰ ع) بھی براکرت کے ساتھ ساتھ آپ بھرتی کا ذکر کرتا ہے۔  
 دوا، جو آج تک برہمنوں کی کم و بیش ہر زبان کی مہولہ صنف ہے، آپ بھرتی  
 اس کی صنفِ سخن ہے۔ غرض کہ آپ بھرتی ہر ایک کلاسیکل زبانوں یعنی براکرت

۱۔ دی ہسٹری اینڈ کلچر آف دی انڈین پپل، جلد چہارم ص ۲۱۲-۲۱۱۔  
 ۲۔ دی انڈین پپل گزٹیر آف انڈیا، جلد اول، ص ۳۵۷-۳۵۸۔ آکسفورڈ،  
 ۱۹۰۹ء۔

۱۔ دی ہسٹری اینڈ کلچر آف دی انڈین پپل، جلد دوم، ص ۲۲۱-۲۲۳۔  
 بھارتیہ ویدیا بھون، نئی دہلی۔



بہر صدیوں بعد ہونے کے دور میں رختہ اور بعد میں اردو کے نام سے ایک عالمگیر معیار تک پہنچی۔ اسی طرح جب علاقائی زبانوں کی آمیزش سے آپ بھروش کی نشوونما ہوئی تو کوئی بھاشی آپ بھروش کہلائی اور کوئی شورسینی آپ بھروش کے نام سے موسوم ہوئی۔ کسی کے نام مانگدہی آپ بھروش پڑا اور کسی کا ارد مانگدہی اور مہاراشٹری آپ بھروش۔ ان آپ بھروشوں میں شورسینی آپ بھروش کا حلقہ اثر سب سے زیادہ وسیع تھا۔ اس کے حدود کم و بیش ہر دوسری آپ بھروش کے علاقائی حدود سے ملتے تھے۔ راتہ راتہ، راج اور... کے دو زبان شورسینی آپ بھروش بین الاقوامی آریائی زبان کی حیثیت سے استعمال میں آئے۔ لیکن جس نے مختلف علاقوں کی زبانوں کو ایک دوسرے سے قریب تو کر دیا۔ گجرات کے جین عالم یم چند نے اپنی قواعد کی مشہور کتاب "سنده یم چندر شیدا لوشانی" میں "انہی سے پہلے زمانے کی تصانیف سے آپ بھروش کے جو دو حصے بنے ہیں ان سے اس زبان کے رنگ روپ، اکھڑے اور ساخت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً ایک دوا ہے :

ہولا ہولا جو مارا جی مہارا کنتو  
لچ جیچ بھویں میں آو جی اہکا گور ورتو  
(اسے جن اہلا دوا جو ہارا کانت مارا گیا۔ اگر وہ بھاگ کر گھوڑا آتا تو میں اپنی سہیلیوں میں شرمندہ ہوں)¹

اس دو حصے میں پنجابی، سرائیکی، گجراتی، راجستھانی، کھڑی، برج بھاشا وغیرہ کے ملے جلے اثرات واضح طور پر دیکھنے جا سکتے ہیں۔ شورسینی آپ بھروش کا قریب روپ یہی ہے اور اردو اسی بین الاقوامی، ایک گیر شورسینی آپ بھروش کا جدید ترین روپ ہے۔

اس آپ بھروش کا اثر مسلمانوں کے آنے سے بہت پہلے انگل سے پنجاب، سندھ، کشمیر، گجرات و راجوٹانہ تک اور شمالی ہند و شمال سے مہاراشٹر تک جاری و ساری تھا²۔ دہسی بولیوں کے ساتھ مل کر اس نے ہر علاقے میں نئی آریائی زبانوں کی پیدائش میں مدد دی تھی۔ برج بھاشا، ہودھی، پنجابی، ہندی وغیرہ شورسینی آپ بھروش ہی کی شاخیں ہیں۔ شورسینی کا اثر پنجاب، راجوٹانہ و گجرات کے قریبے سندھ و مٹان میں بھی ہوا تھا۔ اور جب محمد بن قاسم نے

۱۔ ہندی ادب کی تاریخ: محمد حسین، ص ۲۵، انجمن ترقی اردو (ہند)، علی گڑھ

۱۹۵۵ء

۲۔ دی پگمری اینڈ کاجر آف دی انڈین ہیل: جلد پنجم، ص ۳۵۱۔

۹۹۹ء (۲ ہجری) میں سندھ و مٹان فتح کیا تو یہاں ایک ایسی کھڑی زبان بولی جاتی تھی جو بھاشی اثرات بھی رکھتی تھی اور شورسینی اثرات بھی۔ سندھ کو جس اسلامی لشکر نے فتح کیا اس میں فارسی و عربی بولنے والے لوگ شامل تھے۔ وہ عمل جو عربوں کی فتح نے خود سرزین ایران پر کیا تھا وہی عمل سرزین سندھ و مٹان پر بھی ہوا۔ اہل علم نے لکھا ہے کہ "عربوں نے جب ایران فتح کیا تو سیاسی و سرکاری اخراجات کے لیے ایران کی مختلف زبانوں سے ایک زبان کو چن لیا۔ یہ زبان مشرق ایران میں بولی جاتی تھی، اگرچہ ہم غلطی سے اسے خطا فارسی کی طرف منسوب کرتے ہیں۔ اسی طرح جب مسلمان سندھ و پنجاب پر قابض ہو گئے تو یہاں بھی یہی غرورت شمسوں ہوئی ہوگی"³۔

فتح سندھ و مٹان کے بعد مسلمانوں کی ہمیشہ فلسی انہی علاقوں تک محدود رہی اور تقریباً تین سو سال تک ان کی زبانیں، ان کی تہذیب و معاشرت یہاں کی تہذیب اور زبان کو شدت سے متاثر کرتی اور خود بھی متاثر ہوتی رہیں۔ سلطان محمود غزنوی کے حملے (۸۹۷ء/۱۰۰۱ء) سے بہت پہلے ہی مسلمان مغربی ہندوستان میں ایک اہم اور مستقل حیثیت اختیار کر چکے تھے اور ان کی تہذیب سکھ راجہ الوقت کی حیثیت رکھتی تھی۔ برہمنوں کے بقید حصے کی حالت یہ تھی کہ وہ چھوٹی چھوٹی راجپوت ریاستوں میں تقسیم تھا۔ خانہ جنگیاں عام تھیں۔ ہندو مت اور جین مت اس سرزمین سے اٹھ چکے تھے۔ راجپوتوں نے برہمنوں کی فضیلت کو تسلیم کر لیا تھا اور اس کے عوض میں برہمنوں نے انہیں ہندو مت میں شامل کر لیا تھا۔ فلاکٹر لارا چند نے اس صورت حال کے بارے میں لکھا ہے کہ "مسلمانوں کی فتح کے وقت ہندوستان کی بالکل ایسی حالت تھی جیسے مقدونیا کے برصا اقتدار آنے سے پہلے یونان کی حالت تھی۔ دونوں ملکوں میں ایک سیاسی وحدت بنانے کی اہلیت کا فقدان تھا"⁴۔ یہ صورت حال تھی کہ پہلے مسیکنگن نے اور پھر محمود غزنوی (۸۸۸ء—۹۷۱ء/۹۷۸ء—۱۰۳۰ء) نے شمال مغرب سے ہندوستان پر حملے کیے اور مختصر سے عرصے میں سندھ، مٹان اور پنجاب سے لے کر ہیرات اور نواح دہلی تک کے علاقوں کو اپنی قلمرو میں شامل کر لیا اور تقریباً پورے دو سو سال تک آل محمود یہاں حکومت کرتے رہے۔ جب غزنویوں نے غزنی

۱۔ پنجاب میں اردو: حافظ محمود شیرانی، ص ۸۸، مکتبہ معین الادب، لاہور۔

۲۔ ہند پر اسلامی اثرات: فلاکٹر لارا چند (ترجمہ) مطبوعہ مجلس ترقی ادب

لاہور، ۱۹۶۳ء، ص ۲۲۳۔



پر قبضہ کر کے محمود کے جانشینوں کو نکال باہر کیا تو آل محمود نے پنجاب کو اپنا مستقر اور لاہور کو اپنا دارالحکومت بنا لیا۔ سبکتگین اور محمود غزنوی کے حملوں کے زمانے میں شمال مغرب اور پنجاب میں لاکھ پنتھیوں کا زور تھا۔ یہ جنگی سردوں اور جا کے مخالف تھے۔ طاہری رسوم اور تیرتہ والرا کو برا سمجھتے تھے۔ وحدانیت کے قائل تھے اور معرفت نفس کو سب سے بڑا درجہ دیتے تھے۔ ان کے خیالات موابیہ کرام سے بے حد قریب تھے۔ ناٹھ پنتھیوں کی تصالیف میں جو زبان استعمال کی ہے اس کا نمونہ<sup>۱</sup> یہ ہے :

سراسی تم ہی گھرو گوسالیں اسہی چوہش بہد ایک ہوجہیا  
برانکھے جیلا گروڑ بدھ رہے ست گرو ہوق سا چھیا کھے

اس نمونے میں ہمیں خالص ہندوی آواز اور لہجے کا احساس ہوتا ہے، اور جب اس پر ”عربی ادبی“ تہذیب اور زبانوں نے اپنا سایہ ڈالا۔ لئے کھجے اور اور تلفظ اس میں شامل ہونے، نئی آوازوں نے اس زبان کے سوتے ہوئے تاروں کو چھوڑا تو اس کے اندر ایک ایسا عمل امتزاج شروع ہوا جس نے اس میں بدول بن پیدا کر کے نرمی، شائستگی اور قوت اظہار کو بڑھا دیا۔ رفتہ رفتہ یہ زبان نئے لفظوں کی مدد سے اپنا رنگ روپ اور چولا بدلنے لگی۔ بے ڈول، آن گڑھ، ثقیل اور قدیم آوازوں والے الفاظ خود بخود خارج ہونے لگے اور نئی تہذیبی و معاشرتی ضرورتوں کو پورا کرنے والے الفاظ داخل ہونے لگے۔ یہ وہ مثبت دور رس اور گہرا اثر تھا جو مسلمانوں کی فتح نے، تہذیب و معاشرت کے ساتھ ساتھ، اس برعظیم کی زبانوں پر ڈالا۔ ڈاکٹر تارا چند نے لکھا ہے کہ ”اظہار تو سراسی فتح کے ساتھ تمدنی موت نظر آتی ہے مگر بنیادی طور پر اس فتح کا مختلف اثر ہوا۔“<sup>۲</sup> اس گہرے اثر کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ مسلمان جب یہاں آئے تو وہاں جانے کے ارادے سے نہیں آئے بلکہ آریوں کی طرح اس ملک کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اپنا وطن بنا لیا۔ دوسری وجہ یہ کہ یہاں والوں کی تہذیب کمزور، بارہ پارہ اور زوال پذیر تھی۔ باہر سے آنے والوں کے پاس جان دار زبانیں بھی تھیں اور ان کے خیالات و عقائد میں وہ توانائی اور ایک بھی تھی جو چڑھتے سورج اور ابھرتے بھٹکتے نظام خیال میں ہوتی ہے۔ ایک نے دوسرے کے الفاظ سلا کر بوائے اور اپنی بات دوسرے تک پہنچانے کی کوشش

کی۔ جب قوی کلچر کمزور کلچر سے ملا تو یہاں کی تہذیب کی طرح زبانوں میں بھی زندگی کے آثار پیدا ہونے لگے اور منجند پتھر پگھلنے لگا۔

مسلمانوں کے کلچر نے جب اس تہذیب کے جسم لاتواں میں لیا تازہ خون شامل کیا تو ہم دیکھتے ہیں کہ سولا معاشرہ جاگ اٹھا ہے اور وہ نئے کلچر کے زائدہ تصورات و عقائد، نئے قری اریز فلسفہ حیات اور نئی زبانوں سے قوت و توانائی حاصل کرنے کے لیے چلے ہے۔ اس عمل نے اس معاشرے کی بے معنی، حدود اور گھٹی ہوئی زندگی میں نئے معنی اور وسعتیں پیدا کر دیں اور ”نئی زندگی کی جست ایک نئے تمدن کی طرف لے گئی۔“<sup>۳</sup> نہ صرف ہندو مذہب، فن، ادب اور حکمت نے مسلم عناصر کو جذب کیا بلکہ خود ہندو تمدن کی روح اور ہندو دین بھی تبدیل ہو گیا اور مسلمانوں نے زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کیا اور ساتھ ساتھ ایک نیا لسانی امتزاج بھی رونما ہوا۔<sup>۴</sup> یہ عمل ہمیں کسی کوشش و کاوش کے اس لیے ہوا کہ اس دم توڑنے اور بکھرے ہوئے معاشرے کو خود ان تصورات کی ضرورت تھی۔ سوتیلی کمار چترجی نے لسانی سطح پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”اگر ہندوستان پر مسلم قبضہ نہ بھی ہوتا تو بھی لسانی تبدیلیاں رونما ہوتیں اور ایک نیا لسانی دور شروع ہو کر رہتا۔ لیکن نیدید ہند آریائی زبانوں کی بددائش اور ان کے اللہ ادب کی تخلیق اتنی جلد نہ ہوتی اگر مسلمانوں کے زیر اثر ایک نئے تہذیبی دور کا آغاز نہ ہوتا۔“<sup>۵</sup> تبدیل کا یہ عمل اتنا شدید اور گہرا تھا کہ آریوں کے بعد ہندوستان کی سوزنیں پر چلی مرتبہ نمودار ہوا تھا۔ ہلٹ بریموہن دلتا تریہ کہیں کے الفاظ میں : ”ہندوستان میں تین عظیم الشان تصادم، یا کہیں اٹھیاں، کم و بیش پختہ کلچروں کے جو جکے ہیں۔ ایک آریہ، دوسرا نصادم یا اتصال وہ ہے جو مسلمان فاتحوں کے اس ملک کو اپنا وطن بنا لینے کے وقت سے پیدا ہوا۔“<sup>۶</sup> یہ اتصال اسی وقت مؤثر اور ہمگیر ہو سکتا تھا جب کسی معاشرے کو زندگی میں نئے معنی پیدا کرنے کے لیے خود اندر سے کسی نئے نظام خیال کی ضرورت محسوس ہو رہی ہو۔ اسی لیے اس سر زمین پر جہاں جہاں مسلمان بھٹکتے گئے زندگی کی گہا کھس اور تہذیب کی دھاسی کا آغاز ہوتا گیا۔ پہلے یہ عمل سندھ و ملتان میں ہوا، پھر پھیل کر

۱۔ تمدن ہند پر اسلامی اثرات : ص ۲۲۶-۲۲۸۔

۲۔ ڈاکٹر آر پی اینڈ ہندی : ص ۹۰، ورلیکر ریسرچ سوسائٹی گجرات، ۱۹۵۲ء۔

۳۔ خستہ کھلی : ص ۵۱، انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۶۲ء۔

۱۔ ہندی ادب کی تاریخ : ص ۲۵۔

۲۔ تمدن ہند پر اسلامی اثرات : ص ۲۲۵۔



رکھتے ہیں :

(۱) ایک تو یہ ہے جس کا ذکر ہم نے پہلے ہی کیا ہے ، کہ محمود و آل محمود تقریباً دو سو سال تک سندھ و ملتان سے لے کر پنجاب و نواحِ دہلی تک حکمرانی کرتے ہیں ۔ ان کی سلطنت کے ایک الگ لسانی و تہذیبی علاقوں میں ایک ایسی زبان کی ضرورت کا احساس پیدا ہوتا ہے جو سب کے لیے قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہو ۔ اس تہذیبی و سیاسی صورتِ حال نے اُردو زبان کی تشکیل اور بھلنے بھولنے میں مدد دی ، جس نے اس علاقے کی سب زبانوں کے رنگ و مزاج سے اپنا رنگ و مزاج بنایا ۔

(۲) دوسرا واقعہ فتح گجرات اور دکن کا ہے ۔ علاوہ اللہ خلیج نے ۸۶۹ء (۱۲۹۷ع) میں گجرات فتح کیا جو تقریباً سو سال تک سلطنتِ دہلی میں شامل رہا اور اس تمام عرصے میں گجرات اور سلطنتِ دہلی کے مختلف علاقے گہر آئیں رہے ۔ فتح گجرات کے بعد علاوہ اللہ خلیج نے ۸۶۹ء (۱۲۹۷ع) — ۹۱۵ء (۱۵۱۵ع) کے ملک نائب کو لشکرِ جہاد کے ساتھ دکن کی مہم پر روانہ کیا جس نے ۹۱۰ء (۱۵۰۷ع) تک سارے دکن و مالوہ کو فتح کر کے سلطنتِ دہلی میں شامل کر دیا ۔ یہ علاقہ دل سے دور پڑنے لگا اس لیے علاوہ اللہ خلیج نے ان مفتوحہ علاقوں کے انتظام و انصرام کو بہتر و مؤثر بنانے کے لیے گجرات سے لے کر دکن تک کے سارے علاقے کو سو سو موزعات میں تقسیم کر کے انتظامی حلقے بنا دیے ۔ ہر حلقے پر ایک ”ترکِ امیر“ جو شمال سے بھیجا گیا تھا ، مقرر کیا ۔ یہ ”ترکِ امیر“ جو امیرِ سندھ کہلاتا تھا ، مال گزاری وصول کرنے کے علاوہ ایامِ امن ، انتظام اور سرکاری حکومت کی فوجی ضروریات پوری کرنے کا ذمہ دار تھا ۔ اس انتظامی ضرورت کے تحت بے شمار ترکہ خاندان اپنے متوسلین کے ساتھ گجرات ، دکن و مالوہ کے طول و عرض میں آباد ہو گئے ۔ امیرانِ سندھ ان حلقوں کے حلقی حکمران تھے ۔ ابھی تیس بیس سال ہی کا عرصہ گزرا تھا کہ یہ نظام پورے طور پر قائم ہو گیا اور یہ ترک خاندان اور ان کے متوسلین ان علاقوں میں امن طرح آباد ہو گئے کہ دکن و گجرات ان کا وطن بن گیا ۔

سرحد ، پنجاب اور میرٹھ و نواحِ دہلی تک پہنچ گیا اور قطب الدین ایبک سے لودھیوں تک آنے آتے تہذیبی و لسانی سطح پر یہ اثرات اتنے واضح ہو گئے کہ زبان اور تہذیب دونوں کو اپنے سطح میں ڈھال کر ایک الگ رنگ روپ دے دیا ۔ اسی کے ساتھ ساتھ ایک مشترک زبان کے خد و خال بھی آباد ہوئے گئے ۔ ”سلطانِ چاندنی کے زمانے میں یہ جدید زبان عام طور پر بولی جاتی تھی اور وہ سلطان جو ہندوستان میں پیدا ہوئے تھے یا جنہوں نے عرصہ دراز سے یہاں بود و باش اختیار کر لی تھی ، اس زبان میں بات چیت کرتے تھے ۔“

مذہبِ قائم سے محمود غزنوی تک تقریباً تین سو سال ہوئے ہیں ۔ محمود غزنوی سے باہر کی فتح تک کا زمانہ تقریباً پانچ سو سال کو محیط ہے اور اس عرصے میں ولایت کی ہر سطح پر اتنی تبدیلیاں ہو چکی ہوتی ہیں کہ باہر کے آنے تک زندگی اپنے پورے پہلوؤں اور وسعتوں کے ساتھ ایک نئے رنگ اور نئے روپ میں ڈھل جاتی ہے ۔ اس عرصے میں یہاں کے تہذیبی ، سماجی اور لسانی ڈھانچے کا ”الگ پن“ اتنا نمایاں ہو گیا تھا کہ باہر نے دیکھا یہاں کے لوگوں کے فنون و فنر ، موسیقی و مصوری ، طرزِ تعمیر ، لباس اور پوشاکیں نہ صرف ان سے مختلف ہیں بلکہ ”ان کی راہ و رسم سب ہندوستانی طریق کی ہیں“ ۔ غرض کہ ان عوامل کے ساتھ گیارہویں صدی عیسوی سے لے کر سولہویں صدی عیسوی تک یہ زبان ، جسے آج ہم اردو کے نام سے پکارتے ہیں ، مسلمانوں کے ساتھ ساتھ دلی سے لکل کر ہر عظیم کے دور دراز گوشوں تک پہنچ کر سارے ہر عظیم کی لنگو ارتکا بن چکی تھی ۔ یہ زبان یہی کی زبان تھی ۔ مسلمانوں نے اسے اپنا لیا ، اپنے خون سے سیرا اور اس میں شائستگی کا سلیقہ پیدا کر کے سارے ہندوستان میں پھیلا دیا ۔ یروا سر محمود شیرانی کا خیال ہے کہ ”مسلمان اقوام نے ہندوستان میں اپنے لیے ایک زبان مخصوص کر لی ہے اور جون جون ان کے مقبوضات فتوحات کے ذریعے سے وسیع تر ہوتے جاتے ہیں ، یہ زبان بھی ان کے ساتھ ساتھ ہندوستان کے مشرق و مغرب اور شمال و جنوب میں پھیلتی جاتی ہے ۔“

اُردو زبان کی تشکیل و ترویج کے سلسلے میں چھ بنی قسم کی فتحِ سندھ و ملتان کے تہذیبی و لسانی اثرات کے علاوہ ، چند اور واقعات بھی خاص اہمیت

- ۱۔ اردو سے قدیم : شمعِ اللہ قادری ، ص ۶۱ — ۶۲ ، مطبوعہ لونگشور لکھنؤ ۔
- ۲۔ بابر نامہ : ترجمہ مرزا نصیر الدین حیدر ، ص ۲۲۲ ، مطبوعہ بک لینڈ کراچی ۔
- ۳۔ مقالاتِ حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۱۳۲ ، مجلسِ ترقی ادب ، لاہور ۔



اب اس صورت حال کا اندازہ کیجئے کہ شاہی ہند سے آنے والے یہ حکمران خاندان جب گجرات سے دکن تک کے سارے علاقوں میں اپنے متوسلین کے ساتھ آباد ہوئے ہوں گے تو تہذیبی و اسلامی سطح پر کیا کیا تبدیلیاں آئی ہوں گی؟ یہ لوگ "لوگ" نژاد غریب تھے لیکن خود ان کو شاہی ہند میں شاہی مغرب سے لیے کر دہلی تک آباد ہوئے صدیاں گزر چکی تھیں۔ یہ لوگ شاہی ہند سے اپنے ساتھ وہ زبان لے کر آئے تھے جو بازار ہاٹ میں بولی جاتی تھی اور جس کے ذریعے یہ معاملات زندگی طے کرتے تھے۔ امیرانِ ہند کے اپنے اپنے علاقوں کی زبان اس زبان سے مختلف تھی جو وہ اپنے ساتھ لائے تھے۔ وہ نہ ان علاقوں کی زبان بول سکتے تھے اور نہ "ترکی فارسی" کے ذریعے معاشرتی سطح پر لین دین کو سکتے تھے، اس لیے انہوں نے اپنے ساتھ لائی ہوئی زبان میں جان کی مقامی زبانوں اور فارسی، عربی اور ترکی کے الفاظ شامل کر کے اپنے مافی الضمیر کا اظہار کیا اور اس طرح اس زبان کو سیاسی و معاشرتی تقاضوں کے تحت نئے ماحول میں قابل قبول بنا دیا۔

اسی "نظام" کو بغیر کسی تبدیلی کے نہ صرف ہندو فلاحی (۱۳۲۵ع — ۱۳۵۱ع) نے اپنی رکھا بلکہ اسے مضبوط تر بنانے کے لیے نئے احکامات جاری کئے۔ اس نظام کی وجہ سے شاہی کے لیے دکن و گجرات کے راستے کھلے رہے۔ تجارت، لین دین اور دوسرے معاشرتی امور مضبوط تر ہوتے رہے اور ساتھ ساتھ اردو زبان کا حلقہ اثر بھی بڑھتا رہتا رہا اور ان علاقوں میں یہ زبان بین الاقوامی زبان کی حیثیت میں بھاتی ہو جاتی رہی۔ وقت کے ساتھ ساتھ جب بول چال کی زبان سے گزر کر ادبی سطح پر امتحان میں آئی اور شاعریوں، شاعروں نے اپنے اپنے اظہار مقصد کا ذریعہ بنایا تو گجرات میں اس کے ادبی روپ کو "گجری" کا نام دیا گیا اور دکن میں یہ "دکنی" کہلائی۔

(۲) ہندو تعلق جب سلطنتِ دہلی پر مشتمل ہوا تو اس وحدت پسند بادشاہ نے دکن، گجرات اور مالوہ پر زیادہ مؤثر طریقے سے حکومت کرنے کے لیے توجہ کیا کہ دہلی کے بجائے دولت آباد کو نئے تخت بنایا جائے۔ ۱۳۶۷ع میں لہران جاری کیا گیا کہ دہلی کی ساری آبادی

مع خائن حکومت، فوج، افسران اور متبعین کے دولت آباد ہجرت کر جائے۔ لائی بڑی آبادی کی ہجرت تاریخ کا ایک حیرت انگیز واقعہ ہے۔ شاہی آبادی کے دولت آباد پہنچنے کے عمل نے شاہی کی تہذیب و زبان کے اثرات کو پورے ہندوستان اور امیرانِ ہند کے نظام کے زیر اثر، جو زمین پہلے سے ہموار ہو چکی تھی، اس میں نئی کھاد ڈال کر اسے انتہائی زرخیز بنا دیا۔

(۳) سوتے پر سہاگہ بہ ہوا کہ ہندو فلاحی (۱۳۵۱ع) کے آخری زمانہ حکومت میں دکن میں امیرانِ ہند نے متعدد ویرانہ علاقوں کو دی اور ایک امیر کو ۱۳۴۷ع میں اپنا بادشاہ منتخب کر کے دکن کی عظیم الشان چھٹی سلطنت کی بنیاد ڈالی۔ اب دکن کی سلطنت شاہی سے آئے ہوئے ان ترک خاندانوں کے ہاتھ میں آ گئی تھی جو خود کو دکنی کہنے پر فخر محسوس کرتے تھے۔ دکنی ان کی زبان تھی جس پر انہوں نے دکنی قومیت اور کلچر کی بنیاد رکھی تھی۔ چھٹی سلطنت کی زبان، جیسا کہ خاقان کے بیان سے معلوم ہوتا ہے، ہندوی تھی۔

(۴) گجرات بظاہر اب تک سلطنتِ دہلی سے وابستہ تھا لیکن ہندو فلاحی کے بعد مرکزی سلطنت کے مزید کمزور ہو جانے کی وجہ سے جان کے صوبہ دار بھی کم و بیش خود مختار ہو گئے تھے۔ اس صورت حال میں یہ خبر ۸۸۰ (۱۳۹۶ع) میں سارے ہندوستان میں آگ کی طرح پھیل گئی کہ امیر تیمور لشکرِ چوار کے ساتھ ہندوستان کی طرف بڑھ رہا ہے۔ یہ خبر سن کر خود تعلق بادشاہ ناصر الدین محمود دہلی چھوڑ کر گجرات آ گیا اور وہاں سے باغی ہو کر مالوہ چلا گیا۔ جب بادشاہ ہی تخت چھوڑ کر اھاگ جائے تو رعایا کے زیرِ کھانہ چلتے۔ سارے شاہی ہندوستان میں شاہی مغرب سے لیے کر دہلی تک پھیلنے لگی۔ شاہی ہندوستان کے دروازے بند تھے اس لیے "خاقانِ کبیر" نے گجرات کا رخ کیا۔ شاہی ہند والوں کے لیے اس وقت گجرات کی حیثیت امن کے جزیرے کی سی تھی۔ "امراء احمدی"



تھے ابھی اس صورت حال کی تصدیق ہوتی ہے :

”محدثین اثنا عشر رسید کہ حضرت صاحبقران امیر تیمور گورکان در نواحی دہلی ازول ایلول فرمودند و فوراً عظیم در آن دیار راہ یافت و خلق کثیر از آن حادک، گریختہ بگجرات آمد۔“

اس ہجرت کرنے والی آبادی میں ہر قسم کے لوگ شامل تھے۔ عوام و خواص بھی، اہلِ حرفہ، تجارت پیشہ اور حواریے کرام بھی۔

(۶) امیر تیمور کے حملے کے بعد جب سلطنت دہلی التہائی کمزور ہو گئی

تو گجرات کے حوالے دار پانیوں ظفر غاں (م ۱۳۸۰ھ/ ۱۳۷۷ء) نے

جو لہذا ہندوستان تھا، آزادی کا اعلان کر کے مظفر شاہ کے لقب

سے گجرات میں بادشاہت کی بنیاد ڈالی اور اسے عظمت کا رنگ دینے

کے لیے اہلِ علم، اربابِ ہنر، مشائخِ دین کی سرپرستی شروع کی۔

اس سرپرستی کی شہر میں کر، جیسا کہ ’امرات احمدی‘ سے معلوم

ہوتا ہے، ’انتدريج مردم آفاق از ہر شہر و دیار از سادات عظام و

مشائخ کرام و علمائے ذوی الاحترام و شرفا و نجبا و اقوام مختلفہ و ترقی

مطرقہ عرب و عجم و روم و شام و اہلِ حرکت و ہند و تجارت پیشگان

ہاری و براری“ گجرات آئے تھے۔

ان تمام واقعات و عوامل نے شمال سے لے کر دکن و گجرات تک اس زبان

کے بولنے بھولنے اور بڑھنے بڑھنے کے لیے ایسی سازگار ایذا کر دی کہ یہ

زبان ان سارے علاقوں کی مشترک زبان بن کر تیزی سے ترقی طے کرنے

لگی۔ صوفیائے کرام نے اس زبان کو تبلیغِ دین و اخلاق کے لیے استعمال کیا۔

تواریخ، موسیقی، شاعری اور درسِ اخلاق کی یہ زبان تھوڑی۔ عام سہولت و زندگی

اور دوزارِ حرکت کے مختلف طبقوں کے درمیان یہ زبان وسیلہٴ اظہار بنی۔ اردو

زبان کا اب تک یہی سراج قائم ہے اور ہر عظیم پاک و ہند کے مختلف علاقوں میں

یہ زبان آج بھی یہی کام انجام دے رہی ہے۔

یہ چند باتیں جو زبان میں آئی ان کی تفصیل تو آگے آئے گی، چنانچہ ہم

گجرات و دکنی ادب کا مطالعہ پیش کریں گے، لیکن یہاں اس بات کا اعادہ ضروری

۱۔ مرآۃ احمدی : مرتبہ سید نواب علی، جلد اول، ص ۳۴۔ اوریشل

السنی ٹیوٹ، لاہور، ۱۹۳۰ء۔

۲۔ خاکندہٴ مرآۃ احمدی : ص ۱۲۸-۱۲۹۔

ہے کہ زبان کا مولد تو شمال ہے لیکن سیاسی و تمدنی تقاضوں کے تحت اس نے اپنی زبان کا درجہ، شمال سے حدیوں چلے، گجرات و دکن میں حاصل کر لیا تھا اور اس کے واضح اسباب یہ تھے :

(۱) دکن و گجرات کی سلطنتیں شمال سے کنڈ کر وجود میں آئی تھیں

اور اپنے وجود کی بقا کے لیے ایک ایسے کلچر کی تعمیر کرنا چاہی

تھیں جو یہاں کی ماری آبادی کے لیے مشترک کلچر کی حیثیت

رکھتا ہو اور جس میں ہر طبقہ اپنا مثبت عکس کر سکے تاکہ اس

احساس کے ساتھ شمال کے حادوں کے خلاف ایک دیوارِ بندھت کھڑی

کی جاسکے۔ اسی لیے ان سلطنتوں میں تمذیب و زبان کی سطح ہر

دہسی عناصر کی زیادہ سے زیادہ حوصلہ افزائی کی گئی۔

(۲) مشترک کلچر کے لیے رابطے کی ایک مشترک زبان چونکہ بنیادی

شرط ہے اور دکن و گجرات کی ان مختلف زبانوں کے علاقے میں

اردو زبان کی حیثیت ایک مشترک بین الاقوامی زبان کی تھی اور

آبادی کے مختلف عناصر کے درمیان اس کو استعمال کرنے بغیر کوئی اور

راستہ نہیں تھا اس لیے یہ زبان یہاں خوب بھائی بھولتی رہی۔

(۳) مسالوں کے ترقی پذیر نظام خیال کا تازہ خون، ان کی قوتِ عمل

اور ترقی توانائی چونکہ اس زبان میں شامل ہو چکی تھی اس لیے

یہ زبان ایک ترقی پذیر زبان بن کر ہر زبان کے الفاظ، ایک زندہ

زبان کی طرح، اپنے اندر تیزی سے جذب کر کے ان علاقوں کی زبانوں

سے قریب تر ہو گئی تھی۔

(۴) شمال میں فارسی کا غوطی بول رہا تھا۔ وہ اہلِ عام و ادب اور و منزلت

کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے جو فارسی میں اپنی صلاحیتوں کے

جوہر دکھاتے تھے۔ دکن و گجرات میں شمال کے خلاف، تہذیبی و

سیاسی فتنہ بندی کی وجہ سے، اردو زبان کو بہت جلد دربارِ سرکار

کی سرپرستی اور اہمیت و حیثیت حاصل ہو گئی جو شمال میں صرف

فارسی کو حاصل تھی۔ شمال میں یہ زبان عوام کے منہ پڑھی اپنا

رنگ روپ ضرور لکھاتی رہی لیکن اہلِ علم اسے شائستگی کے دور

اور قوتِ اظہار سے محروم جان کر فارسی ہی میں ذاتِ معنی داتے اور

قدر و منزلت کے بوقی رولتے تھے۔ لیکن جسے عوام شک پہنچتا

ہوتا وہ اسی زبان کو ذریعہٴ اظہار بناتا، اسی لیے صوفیائے کرام



نے تبلیغ دین کے لیے اسی زبان کو ذریعہٴ اظہار بنایا اور اسے ادبی سطح پر لانے میں ایک اہم کردار ادا کیا۔ الہی مولیا کے ملفوظات اور شاعری اس زبان کے قدیم ترین نمونے بن کر آج بھی تاریخی و لسانی اہمیت رکھتے ہیں جن میں بھگتی تحریک کی شاعری کے علاوہ یہیں بھی شامل ہیں۔ یہی ”مآخذ کا ادب“ ہے۔  
 انہی اہم پہلوئے برعظیم کے شمالی حصے میں اس زبان کی صورتیں حال اور مآخذ کے ادب کا جائزہ لیں۔

☆ ☆ ☆

## فصل اول

# شمالی ہند

(۱۰۵۰ع - ۱۷۰۰ع)



## مسعود سعد سلمان سے گرو فانک نگ

(۱۰۵۰ع-۱۵۲۵ع)

ہم پہلے لکھ چکے ہیں کہ اس زبان کی قسمت کا متاثرہ مسلمانوں کے ساتھ چسکتا ہے۔ لہذا ابھی کے ساتھ اس کی روشنی سارے ارفعظم میں پھیل جاتی ہے۔ وہ زبان جو اب تک صرف "ہندوی کاجور" کی علامت تھی اس میں لازہ دم "عربی اورانی کھڑ" کی روح شامل ہو کر اُسے نئی زندگی، لیا دلگ روپ اور نئی وسعت عطا کرتی ہے۔ اسے تہذیبی اثرات کا سب سے واضح اثر زبان پر یہ ہوا کہ براکت و سنسکرت کے وہ الفاظ، جو نئی تہذیبی زندگی کے امور و مسائل کے اظہار سے قاصر تھے، انکسال باہر ہوئے، لگے اور ان کی جگہ، بغیر کسی کوشش و کاوش کے، فارسی، عربی، ترکی الفاظ لیتے لگے۔ الفاظ کے انکسال باہر ہونے کا سبب یہ ہوا ہے کہ ہر تہذیب اپنے خیالات و تہذیبی عوامل کو اپنے ہی الفاظ کے ذریعے ظاہر کرتی ہے۔ الفاظ خیالات کی علامات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ہر معاشرے میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ الفاظ مرتبے اور زندہ ہوتے رہتے ہیں۔ ایسے لئے خیالات، جن کا وجود پہلے کسی تہذیب میں نہ ہو، جب کوئی تہذیب قبول کرتی ہے تو اسی کے ساتھ بہت سے الفاظ زبان میں شامل ہو کر جزو بدن بن جاتے ہیں۔ یہ ایک ایسا ہی فطری عمل ہے جیسے بعد کے زمانے میں بہت سے ہرتکالی الفاظ اردو زبان میں شامل ہو گئے یا لاتعداد انگریزی الفاظ دو سو سال سے اس زبان میں شامل ہو رہے ہیں۔ اس تہذیبی جذب و قبول میں سنسکرت الفاظ کے انکسال باہر ہونے کا سبب بھی یہی تھا کہ ان میں آگے بڑھتی، ترقی پذیر زندگی سے آنکھیں ملانے اور ساتھ دینے کی صلاحیت باقی نہیں رہی تھی، اسی لیے وہ اپنی طبعی موت آپ مر گئے۔ زبانیں اسی عمل سے زندگی کے ساتھ بدلتی اور بڑھتی ہیں۔ جن زبان میں رد و قبول کا یہ عمل بند ہو جاتا ہے وہ سنسکرت کی طرح کتابی زبان بن کر رہ

جاتی ہے یا بھر اپنی موت آپ مر جاتی ہے۔ عربی فارسی ترکی کے یہ الفاظ اب اس لیے اجنبی نہیں رہے تھے کہ روزمرہ کی زندگی اور اس کے بنیادی امور الہی الفاظ کے ذریعے اپنا اظہار کر رہے تھے۔ یہ تہذیبی سطح پر ایک فطری لسانی عمل تھا۔ نئی تہذیب کے انکسال نے وقت بوقت اس زبان کے کینڈے، رنگ ڈھنگ اور ساخت و مزاج کو بدل کر رکھ دیا اور زبان میں آگے بڑھنے کی نئی صلاحیت پیدا کر دی۔ بہت سے الفاظ کی شکایں بدل گئیں، بہت سے الفاظ نئے تہذیبی مزاج میں داخل گئے جیسے سنسکرت کے لفظ "راہڑی" کا "ڑی" گرا کر صرف "رات" کو الہی معنی میں اپنا لیا گیا۔ اس سارے تہذیبی عمل کے دوران میں الفاظ سے سختی اور کھردرا پن اسی طرح دور ہوتا گیا جیسے موسیقی میں دھڑلہ کو زیادہ خوشگوار بنا کر "غمال" کی شکل میں سارے برفظیم کے لیے قابل قبول بنا دیا اور اسی انداز پر نئے رنگ راگینوں کی ایجاد سے خود "ہندو موسیقی" کو اس طرح بدل کر رکھ دیا کہ اب اس کی شکل بھی پہچانی نہیں جاتی۔ "موسیقی کی بدل ہوتی ہیں شکل آج کی ہندو موسیقی ہے۔ اسی طرح اس زبان کی شکل بھی اتنی بدل گئی کہ اب اس کی قدیم ترین شکل کو پہچانا بھی مشکل ہے۔

ابھی یہ زبان عبوری دور سے گزر رہی تھی اور صرف بولنے کی زبان تھی لیکن اس کا اثر اتنا گہرا اور جاری و ساری تھا کہ جو بھی یہاں آتا اس سے متاثر ہوتا اور جلد ہی یہ زبان اس کے اظہار و ابلاغ میں ہاتھ بٹانے لگتی۔ وہ اہل علم جو فارسی میں تصنیف کرتے، اس زبان کے الفاظ اور محاوروں کا سپارا لیتے۔ اس دور کے ادبی نمونے تو نہیں ملتے لیکن اس زبان کا سراغ اور اس کے عام رواج کی داستان ان فارسی تصانیف میں مل جاتی ہے جو اس عرصے میں شمالی ہند میں لکھی گئیں۔

جان یہ بات ہے محل نہ ہوگی کہ پنجاب اور اہل پنجاب سے اس زبان کا رشتہ لانا روز اول ہی سے قائم ہے اور اہل پنجاب نے شروع ہی سے اس زبان کو بڑے سوارے میں حصہ لیا ہے۔ وہ زبان، جو عبوری دور میں دہلی سے دکن، گجرات، مالوہ اور دوسرے صوبوں میں پہنچی، اس کی ساخت، اس کے مزاج، لہجے اور آہنگ پر پنجاب ہی کا اثر سب سے زیادہ اور گہرا تھا۔ قدیم گجراتی و دکنی ادب کے نمونوں میں جب ہم پنجابی اثر و مزاج کو دیکھتے ہیں تو ذرا دیر کو حیرت



ضرور کرتے ہیں لیکن ہماری حیرت اس وقت دور ہو جاتی ہے جب ہم اردو اور پنجاب کے اثر و دستہ کو تاریخ کی روشنی میں دیکھ کر ان کمونوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔

تاریخ شاہد ہے کہ عیث الدین تغلق (۵۲۰ھ - ۵۲۵ھ / ۱۱۲۵ء - ۱۱۳۲ء) اور خسرو خان تنگ حرام کی جنگ کے حالات امیر خسرو (م ۵۲۵ھ / ۱۱۳۲ء) نے عیث الدین تغلق کو پنجاب کی زبان ہی میں لکھ کر پیش کیے تھے۔ سچان رائے مؤرخ لکھتا ہے کہ "امیر خسرو بہ زبان پنجاب بہ عبارت مرغوب مقصد جنگ غازی السلک تغلق شاہ و ناصر الدین خسرو خان گفتہ کہ اگر بہ زبان ہند وار گویند"۔ یہی وہ "زبان" ہے جو شروع ہی سے اردو کے خون میں شامل ہے۔ مسعود سعد سلمان (۵۳۸ھ - ۵۶۱ھ / ۱۱۳۵ء - ۱۱۶۱ء) ہندوی کے چلے شاعر لاہور ہی کے رہنے والے ہیں جن کے بارے میں "عمرۃ الکمال" کے دیباچے میں امیر خسرو نے لکھا ہے کہ "پیش ازین شاہان سخن کہے را بہ دیوان بیودہ مگر مرا کہ خسرو خانک کلاہیے۔ مسعود سعد سلمان را اگر هست اما آن بہ دیوان در عبارت عربی و فارسی و ہندی است و در ہاوی عہد کہے سخن را بہ قسم لکردہ جز من"۔ "پہ عربی نے "لیاب الالباب" میں جی بات دہرائ ہے کہ "او را بہ دیوان ست۔ یکے ہزاری و یکے ہیرسی و یکے ہندوی"۔ "امیر خسرو کی فارسی مثنوی "تغلق نامہ" میں ایک غزل "ہے ہے امیر مارا" ملتا ہے جو ہندوی زبان کے رنگ ڈھنگ کو ظاہر کرتا ہے اور جس سے معلوم ہوتا ہے کہ مسعود سعد سلمان کی زبان ہندوی سے خسرو کون سی زبان مراد لیتے ہیں۔ یہ بات مسلم ہے کہ "اردو کا قدیم ترین نام ہندی یا ہندوی ہے"۔ مسعود سعد سلمان کا ہندوی دیوان نایب ہے۔ اگر یہ دستیاب ہو جاتا تو اساق مسائل کی بہت سی گتھیاں سلجھ جائیں اور اردو کی نشو و نما اور رواج کی کشیدہ کٹھیاں مل جاتیں۔

یہ زبان چونکہ ہر طرف بول جا رہی ہے اور رابطے کی واحد زبان ہے اس لیے اس کے الفاظ اور محاورے فارسی تصانیف میں در آتے ہیں۔ ابوالفرج ۲ کے

۱۔ خلاصۃ التواریخ (فارسی) : ص ۲۳۵۔

۲۔ لیاب الالباب : ص ۲۳۶، جلد دوم، مطبوعہ کتبچرا، ۱۹۰۲ء۔

۳۔ پنجاب میں اردو : ص ۲۲۔

۴۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول، ص ۶۲، ۷۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔

کلام میں ذلہ، جوہر، جت (جٹ) کے الفاظ اسی سے نکلیے گئے استعمال ہوتے ہیں جیسے خود فارسی کے الفاظ۔ خواجہ مسعود سعد سلمان نے اپنے فارسی دیوان میں کث، مارا مار اور ہوشکال کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ حکیم صافی (م ۵۵۵ھ / ۱۱۵۰ء) کے ہاں "کوئوال" اور "ہاں" کے الفاظ ملتے ہیں۔ "سماج سراج" کے طبقات نامری (۵۶۵ھ / ۱۱۶۵ء) میں سیل، لک، چار (یعنی دیار) سیندر، ہایک (پتھر) اور ہیلہ کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ امیر خسرو، جن کے مزاج میں یہ زبان رسی بسی ہے، اپنے احساس و خیال کو اسی زبان کے الفاظ سے ادا کر کے قلمباز کو مکمل کرتے ہیں۔ "قرآن السعدین" (۵۶۸ھ / ۱۱۷۸ء) میں انہوں نے چوڑہ، زاون، ہایک، پک، کروڑ، بالا، کھڑو، سیوی، لیل و سولسری، سلا، تبول، پورہ، چوند، ہنگ، ہلاذر وغیرہ الفاظ استعمال کیے ہیں۔ "خزانۃ القصص" (۵۶۹ھ / ۱۱۷۰ء) میں ہایک، بیڑہ، تبول، دھانک، گولی، سیٹھ، سارنار، رائے کے الفاظ ملتے ہیں اور "دیوان وانی خسرو خان" (۵۷۵ھ / ۱۱۷۵ء) میں گھوڑ، جائے، بیل، کھڑو، پتول، کرلہ، لادی، کرنا، رانی، رانا، تبول، رائے، چنید، داؤلسری، دولہ، سیوی، سکھ آمں، تال، الاون، تنگ، دولہ وغیرہ الفاظ نظر آتے ہیں۔

شیخہ الدین برنی کی تاریخ غرور شاہی (۵۵۸ھ / ۱۱۶۵ء) میں زبان و رنگان، چوڑہ، دھولپازان، لک، کھار، کھوان، کھت، تنگ، چیل، ہفتاش، ہفتاش، ہرن مار، سلک، چھجو، ٹیکہ، کوئوال، دب، متل، سلک، چولا، کھٹ، انید، چھبر، ہشتیا، کڑی و چوالی، جودہروان، پٹواریان، موری، سندھ، دھالو، چاتیاں، تھانہ، دھواک، گھانی، ہشتکری، ہشتک، کھڑو، موٹھی، پوتلہ، کھڑی، جنوں، ہٹھل، سیٹھل، لیل، لکھڑ، ڈیوٹ، وغیرہ الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔

امیر الاولیاء مؤلفہ سید محمد بن سید مبارک کرماتی (م ۵۷۰ھ / ۱۱۷۸ء) میں چنلو گھر، چوڑہ، پیلو، کھت، جوارہ، لک، ہشتی، سیپ، کھیل، دولہ، ہندی، بیک، پھوکا (عیش)، پپی رانی، کھندسال، لنگھن، درخت بڑ، جامہ، چھمرالی، کھنڈی، آہری، ہلنگ، سالن، پڑو، چکری، چھپری، چھپرہ دار وغیرہ الفاظ ملتے ہیں۔

۱۔ تاریخ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول، ص ۶۲، ۷۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔



کہ صرف اس زبان کے الفاظ بلکہ محاورے بھی فارسی تصانیف میں رد ہا جاتے ہیں۔ وہ اہل قلم جو اس پر عظیم میں پیدا ہوئے، لکھتے تو فارسی میں لکھے لیکن سوچتے اسی زبان میں تھے۔ ان لوگوں کی فارسی ہر بھی، جو یہاں اپنا عرصے سے آباد تھے، اس زبان کی ساخت، انداز گفتار اور محاوروں کا گہرا اثر تھا۔ محاورہ کسی دوسری زبان میں اسی وقت جبکہ پاتا ہے جب وہ لکھنے والے کے ذہن اور فکر میں اسی طرح وسوسہ ہو گیا ہو کہ وہ غیر شعوری طور پر یا بہتر اظہار کے لیے اسے استعمال کرنے لگے۔ اسی اثر نے ”ہندوستانی فارسی“ کی اصطلاح کو جنم دیا اور اسے ایران کی فارسی سے ہمیشہ کر دیا۔ آج جب ہم انگریزی زبان میں تصنیف کرتے ہیں تو ہماری زبان کا لہجہ، محاورہ، ہندو، ترکیب اور ساخت ہماری انگریزی تحریروں میں در آتی ہے اور وہ مزاجاً اس انگریزی سے مختلف ہو جاتی ہے جو انگلستان یا امریکہ کے مصنفین کے قلم سے نکلتی ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ہم اس دور کے مختلف مصنفین و شعرا کی تصانیف سے چند ایسے محاورے نقل کرتے ہیں جو آج بھی اردو زبان کا سرمایہ ہیں۔ انہیں شعروں کے ہاں ایسے محاورے خاصی بڑی تعداد میں ملتے ہیں :

فارسی شکل	اصل اردو محاورہ
گرہ اوچہ می رود	اس کی گرہ سے کیا جاتا ہے
دندان در شکم بودن	پٹ میں دانت ہونا
یک چوب خم را والدین	سب کو ایک لالھی سے ہانکنا
گفتا کہ برو نیست درین تل تلمی	ان تلوں میں تیل نہیں ہے
نہاء الدین ہری کے ہاں :	
و درون درون میکاہدند	اتر اندر گھونٹنا
چنان کہ غوردگان نازنین در خانه	خالہ جی کا گھر
خانگان سیان روند	
شمسی سراج عقیق کے ہاں :	
خرج و اخراجات از گھر خویش	اپنی گرہ سے خرچ کرنا
میکردند	
چنان ایشان بہ بیٹی رسید	نلاک میں دم آنا
ایک ہی لفظ کی تکرار فارسی میں کثرت کی طرف اشارہ کرتی ہے اور اردو	

میں محاورہ بن جاتی ہے۔ تکرار کی یہ نوعیت اردو زبان کا مخصوص مزاج ہے :

خواجه چہاں بہاں بہاں در خاطر

خوش

تاج الدین مفتی الملکی کی کتاب ”مفترح القلوب“ میں یہ مبالغہ اردو محاورے فارسی لیس میں نظر آتے ہیں :

تیم نان گذاشتہ برائے تمام نان برود

آدھی کو چھوڑ کر ساری کے بیچنے

دوڑنا

مادر دزد سر در گندو الداختہ کرید

چور کی ماں کوٹھی میں سر دے

سیکھ

ہوست شا از دوال خواہم کشید

تسموں سے کھال اڈھڑنا

زار داران گر بخند کہ سوازد دوازدہ

برہمن ایسے بھاگے کہ بارہ کوس

کر وہ صباغ شد

اگر دین شکستہ شود، کسی بیولا

لوٹی رسی جوڑ لے، گرہ تو ہاتھ رہی

کند، گرہ از میان برود

ان مثالوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اردو زبان اپنے قدیم ترین دور میں بھی اس حالت میں ضرور آگئی تھی کہ اہل علم اپنے اظہار کے لیے اس کا سہارا لیں تاکہ ان کی تصانیف کو اس پر عظیم میں بننے والے پورے طور پر سمجھ سکیں۔ اسے خسرو نے خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ ”لفظ ہندوی در ہارسی آوردن لغتہ ندارد مگر ضرورت آتھا کہ ضرورت ہودہ است آوردہ شد“۔ یہ محاورے اور الفاظ اہل ایران کے لیے اپنی ہی لیکن یہاں والوں کے لیے ان سے یکانکت کی یو آتی ہے۔ ان محاوروں اور الفاظ ”کے ذریعے ہمیں اس عہد کی اردو زبان کا کسی قدر اندازہ ہو سکتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو ان ایام میں محاوروں، روزمرہ اور ضرب الامثال سے بالابال ہے اور یہ خصوصیات ایک زبان میں اسی وقت پیدا ہوتی ہیں جب کہ وہ عہد ثقافت کو خیرباد کہہ کر سدا ج شعوری تک ارتقا کر چکی ہو اور ایک حالت پر قائم ہو گئی ہو“۔ یہ زبان اس دور میں اس لائق ضرور ہو چکی تھی کہ اس میں ادبی شان پیدا کی جا سکے، لیکن فارسی دربار سرکار کی زبان کی حیثیت میں برسر اقتدار تھی، اور اہل علم و ادب اسے

وہ اہمیت نہیں دے رہے تھے جو فارسی کو مل رہی تھی۔ اس لیے ہر طرف بولے اور سمجھے جانے کے باوجود، اس میں ادب و اسلوب کی کوئی زلہ روایت پیدا نہیں ہوئی۔ اس سے اس دور میں زیادہ سے زیادہ کام لیے جا رہے تھے؛ ایک تو یہ کہ اسے تفتیش طبع کے طور پر کہیں کبھار پلکیں، پھلنے چڑھنے کے اظہار کے لیے استعمال کیا جا رہا تھا اور دوسرے ہموائے کرام اور مصاحفیں اپنے خیالات کے اظہار کے لیے اسے استعمال کر رہے تھے۔

امیر خسرو، ابو الحسن بن الدین (۱۲۵۳ء - ۱۳۲۵ء) نے اپنی صلاحیت کے چند قلوب اس زبان کے خون میں شامل کیے ہیں۔ امیر خسرو ۹۹ تصانیف کے مالک اور ابتدائی طور پر فارسی کے شاعر اور عالم تھے۔ اُن کا جو کچھ اردو کلام آج ملتا ہے اس میں استدار زمانہ سے انہی تبدیلیاں ہو چکی ہیں کہ اب اسے مستند نہیں مانا جا سکتا۔ لیکن یہ بات مسلم ہے کہ امیر خسرو نے اس زبان میں شاعری کی ہے۔ ”عشرۃ النکاح“ کے ذریعے میں امیر خسرو نے خود اس امر کی تصدیق کی ہے کہ ”بہر وقت چند نظام ہندی نثر دوستان کردہ شد است۔“ اُن کے کلام کو دیکھ کر دو باتوں کا پتا چلتا ہے؛ ایک یہ کہ اب یہ زمان قدیم آپ بھارت کے دالڑے سے باز نکل آئی ہے اور دہلی و اطراف دہلی کی زبانوں نے مل کر اپنی تشکیل کے ایک نئے دور میں داخل ہو گئی ہے جس پر کھڑی بولی اور برج بھاشا دونوں اثر انداز ہوئی ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ اب مدھل سمجھ کر انہی صاف ہو گئی ہے کہ اس میں شاعری کی جا تھی۔ امیر خسرو نے خود اس شاعری کو کوئی اہمیت نہیں دی اس لیے اسے غلطو کرتے یا کسی دیوان کا حصہ بنانے کا انہیں خیال نہیں آیا۔ انہوں نے اسے تفتیش طبع کے طور پر استعمال کیا اور اس زبان کی شاعری میں وہی عمل کیا جو انہوں نے موسیقی میں کیا تھا کہ ایرانی موسیقی کو ہندی موسیقی کے ساتھ ملا کر نئے راگ اور راگیناں ایجاد کی تھیں۔

اردو شاعری میں امیر خسرو نے ایک طریقہ تو یہ اختیار کیا کہ ایک مصرع فارسی لکھا اور ایک مصرع اردو۔ دوسرا طریقہ یہ کہ آدھا مصرع فارسی اور آدھا مصرع اردو کا رکھا۔ تیسرا طریقہ یہ کہ دونوں مصرعے اردو کے لائے۔ اسی طرح بہت سی چیلیاں، کہنے، ٹکڑیاں اور اعلیاں بھی اُن کے منسوب ہیں۔

۱۔ مفت المیم : ابن احمد رازی، غلطوہ ۶، ۷ کرؤن کاکشن، ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال (مکمل)۔

”خاتیاری“ بھی اسی کی تصنیف ہے جس میں حدیث کی ذہوب چھاؤں نے اشعار اور خطبات سے اس کی شکل بدل کر رکھ دی اور آج حدود شیرازی جیسے فاضل اجمل کو یہ شبہ ہوا کہ یہ امیر خسرو کی تصنیف نہیں ہے۔ امیر خسرو کا اردو کلام، جس کو زیادہ مستند مانا جا سکتا ہے، وہ ہے جو قدیم تصانیف اور ریاضوں میں محفوظ رہ گیا ہے؛ مثلاً ”ملا وجہی کی سب رس“ (۱۰۲۵/۱۰۶۲ء) میں یہ دوبا نقل کیا گیا ہے؛

لنکھا ہو کر میں لئی ساق لیرا چلڑ

سجھ جلتی جنم گیا تیرے لیکن ہاؤ

میں ہی میر نے نکات الشعراء<sup>۱</sup> (۱۱۶۵/۱۲۵۱ء) میں یہ رشتہ دیا ہے؛  
 زگر سرے جو ملہ پارا کچھ کھڑے جنوارے پکارا  
 قدر دل من گرفت و شکست پھر کچھ نہ گھڑا نہ کچھ سنوارا  
 ایک قدیم ہاشمی<sup>۲</sup> میں یہ رشتہ ملتا ہے؛

ز حال مسکین مکن تغافل دورائے لہان کنائے بیاں  
 کہ لایر ہجران غلام اے جاں نہ لیو کاپے لگائے چھتیاں  
 شیار ہجران دراز چون زلف و روز وصل چو غیر کوتاہ  
 سکھیں رہا کوں جو میں نہ دیکھوں تو کہنے کااوں الدھیری زبیاں  
 نکایک از دل دو چشم جادو بعد فریم برد تسکین  
 کسے بڑی ہے جو جا متلوے ہمارے ہی کو ہاری بیتاں  
 چون شمع سوژاں چون ذرہ حیران ز سر آں نہ بکشم آخر  
 نہ تیرے لہان نہ انگ بیتاں نہ آب آوے نہ بھیجے بیتاں  
 بچہ روز وصال دیر کہ داد مارا لربہ خسرو  
 بیت من کہ درائے راکھوں جو جائے پاؤں ہا کی کھتیاں  
 عبدالواسع ہالوسی<sup>۳</sup> کی تصنیف ”دستور العمل“ میں یہ رشتہ ملتا ہے؛

از چہل چلر تو کلر من زار شد کچل

من خود نمی چلم تو اگر می چلی بھل

- ۱۔ سب رس : ص ۳۰۳، مرثیہ عبدالحق، المبین ترقی اردو، کراچی، ۱۹۵۳ء۔
- ۲۔ نکات الشعراء : مرثیہ عبدالحق، ص ۲، المبین ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۵ء۔

۳۔ ہاشمی : المبین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۴۔ بحوالہ مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد اول، ص ۲۹۵۔



حضرت نظام الدین اولیاء کے مزار پر خسرو کا یہ شعر درج ہے :

گوری سوئے سچ بہ اور سکھ بہ ڈارے کہیں

چل خسرو گھر آئے باغ بیٹی چولہیں

خسرو نے فارسی شاعری میں ایسی جماعت بھی استعمال کی ہے کہ وہ ایک طرف فارسی بھی رہے اور ساتھ ساتھ اس سے ہندوی بھی لکھیں۔ ”دیباچہ“ ”غرة الکمال“ میں لکھا ہے کہ ”صفت دیگر از اینا ہے دیگر اوست کردہ ام کہ یک طرف بہ ہندوی ہی اند“ :

آں آں ہاں بیاری آں ماری باری یوں ماری آں

ان اشعار رفتہ کو بڑھ کر زبان و بیان کے لمبے ، آہنگ ، طرز اور ساخت سے واضح طور پر یوں محسوس ہوتا ہے کہ دو کلچر ایک دوسرے سے گئے مل رہے ہیں اور اس امتزاج سے ایک ”نیرسے کلچر“ کی بنیادیں استوار ہو رہی ہیں۔ اردو زبان کے غنہ و خال بھی اسی کے ساتھ آجا کر ہوتے ہیں اور یہ زبان اس ترقی پذیر نیرسے کلچر کی ترجمان بن جاتی ہے۔ ان اشعار کی ناراضی و لسانی اہمیت یہ ہے کہ ان سے اس دور کی زبان کے کھیلنے ، رنگ روپ اور رواج کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ امیر خسرو کی ”خالق باری“ بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے۔

یہ ایک لغت ہے جس میں عربی و فارسی الفاظ کے ہندوی مترادفات و معنی نظم میں بیان کیے گئے ہیں۔ منظوم لغات کا یہ طریقہ کار بہت پرانا ہے۔ عربی میں نیز لغت کی سب سے قدیم کتاب ابو علی محمد قطرب النحوی کی ”مشکات قطرب“ ہے جس میں ۳۷ اشعار ہیں۔ ۴ الفاظ کے معنی بیان کیے گئے ہیں۔ ابونصر اسماعیل بن حماد الجہوری کی ”صحاح“ نیز لغت میں کلاسیکل کتاب کا درجہ رکھتی ہے۔ فارسی میں ابونصر ارمائی نے ۵۹۱ھ (۱۲۱۳ع) میں ”مصباح العینین“ لکھی جو دوسرے نظامیہ میں صیغوں سے دخل ہے جس میں عربی لغات کو فارسی اشعار میں بیان کیا گیا ہے۔ امیر خسرو نے بھی اسی روایت کی پیروی میں ”خالق باری“ تصنیف کی۔ ”خالق باری“ کی ادبی و شاعرانہ اہمیت نہیں ہے لیکن اس کے مطالعے سے اردو لفظوں کی قدامت اور ان کے رواج کی داستان سامنے آتی ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں بھی اس زبان کی یہ اہمیت تھی کہ فارسی ، عربی و ترکی جاننے والوں کے لیے اس زبان کے بنیادی الفاظ سے واقفیت ضروری

۱۔ دیباچہ“ غرة الکمال : ص ۶۶ ، مطبع نیرسہ دہلی ۔

تھی۔ ”خالق باری“ کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں مختلف بولیاں ایک دوسرے سے آگے بھولی قبول رہی ہیں اور لسانی سطح پر ایک دل چل سی چلی ہوئی ہے۔ امیر خسرو نے اس میں یا تو مستحکوت کے ثقیل الفاظ کو نرم و روان بنا کر استعمال کیا ہے ، یا پھر ان لفظوں کو اسی طرح قبول کیا ہے جس طرح وہ بولتے پاتے تھے ؛ مثلاً ”کشتی“ کے بجائے ”سج“ معنی چاند یا کشتی کے بجائے ”سج“ معنی آدمی۔ امتداد زمانہ سے اس کتاب میں اتنی تبدیلیاں اور اتنے اضافے ہوئے ہیں کہ آج یہ بظاہر مشکل ہے کہ اس میں کون سے اشعار امیر خسرو کے لکھے ہوئے ہیں اور کون سے خالق ہیں ، اس لیے ”خالق باری“ کے سلسلے میں ایئر علم کے دو گروہ ہیں۔ ایک گروہ اسے امیر خسرو کی تصنیف کہتا ہے اور دوسرا خیام الدین خسرو کی تصنیف بتاتا ہے۔ پہلے گروہ کے بانیانہ جہاں عباسی ہیں اور دوسرے گروہ کے ترجمان حافظ محمود شیرانی ہیں۔ محمود شیرانی کا خیال ہے کہ ”اگر خالق باری“ امیر خسرو کی تصنیف ہو تو اس عہد سے لے کر اب تک سینکڑوں کتابیں اس کی تقلید میں لکھی جا چکی ہوتیں۔۔۔ اس میں ہر قسم کی ترتیب کا التزام مفقود ہے۔ مضمون ، الفاظ اور وزن میں کوئی ترتیب ملحوظ نہیں ہے۔ ہندی الفاظ کے صحیح تلفظ کی کوئی پروا نہیں کی گئی۔۔۔ لفظ ”اشکور“ کا تلفظ جس طرح شعر میں یادداشت کیا ہے وہ ہمیں پہچان کی یاد دلانا ہے۔ ”انگور“ کا یہ تلفظ امیر سے نمین ہے۔۔۔ ”آب حیات“ میں لکھا ہے کہ ”خالق باری“ جس کا اختصار آج تک بچوں کا وظیفہ ہے ، کئی بڑی بڑی جلدوں میں تھی۔۔۔ جہاں عباسی نے لکھا کہ ”یہ ایک حد تک قرین قیاس بھی ہے اس لیے کہ اس کے محور کا اختلاف اس طرح پر کہ کوئی شعر کسی بحر میں ہے اور کوئی شعر کسی بحر میں ، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی بڑے ذخیرے سے غوشہ چینی کر کے یہ مجموعہ حاصل ہوا ہے جس میں محور کے اشتات کا لحاظ نہیں رہا۔“

یہ دونوں زاویہ نظر الٹا پسندانہ ہیں۔ شیرانی صاحب یہ بات بھول گئے کہ امیر خسرو نے اپنا سارا ہندوی کلام تفسیر طبع کے طور پر لکھا تھا اور اس میں

۱۔ جواہر خسروی : مطبع انسٹی ٹیوٹ علی گڑھ کالج ۱۹۱۸ع۔

۲۔ حفظ اللسان : مطبوعہ البنین ترقی اردو دہلی۔

۳۔ پنجاب میں اردو : ص ۱۸۲ - ۱۸۶۔

۴۔ آب حیات : ص ۷۱ ، بار جہادیم ، مطبوعہ شیخ مبارک علی ، لاہور۔

۵۔ جواہر خسروی : مقدمہ ”خالق باری“ ص ۱۰۔

وہ سنجیدگی اور توجہ مفقود ہے جو فارسی میں ان کا طرہ امتیاز ہے۔ پھر ان کے اس کلام میں زمانے کے ساتھ ساتھ اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ اصل و نقل کا امتیاز باقی نہیں رہا۔ ہندوی الفاظ کا وہی تلفظ اس میں درج ہے جو اس زمانے میں عوام میں سروج تھا۔ اگر ”انگور“ کا لفظ امیر خسرو نے پنجابی لہجہ و تلفظ میں استعمال کیا ہے تو اس کے یہ معنی کہاں ہوتے ہیں کہ انگور کا یہ تلفظ اس زمانے میں رائج نہیں تھا۔ جب کہ شیرانی صاحب ہم سے زیادہ اس بات کو جانتے تھے کہ اردو کا مولد پنجاب ہے اور زبان کے لہجے، آہنگ اور تلفظ کی تشکیل پر اہل پنجاب نے سب سے زیادہ اور گہرا اثر ڈالا ہے۔ کیا یہ نالغواں نہیں ہے کہ ہم آج امیر خسرو سے یہ مطالبہ کریں کہ وہ انگور کو کچھور کے بجائے انگور کا قافیہ بنائیں؟ مولانا محمد حسین آزاد اور جہ امین عباسی نے بھی یہاں سے کام لیا ہے کہ ”خالق باری“ کو بڑی بڑی جلدوں کی ضخیم کتاب بنا دیا۔ شیرانی صاحب نے اسے خیاء الدین خسرو سے منسوب کیا ہے جنہوں نے اس کا نام ”حفظ اللسان“ رکھا تھا۔ ہزاری نظر سے کئی غلطیاں گزرے جن میں مختلف لوگوں نے نئے اشعار کے اضافے کے ساتھ ”خالق باری“ کے لئے نام رکھے۔ جیسے خیاء الدین خسرو نے کچھ اشعار کا اضافہ کر کے اس کا نام ”حفظ اللسان“ رکھا، اسی طرح صفی نے اسے ”مطبوع الصبیان“ سے موسوم کیا۔ لیکن یہ ”خالق باری“ کو ہٹانے کا طریقہ تھا۔ عام طور پر اس قسم کی کتابوں کے نام کتاب کے پہلے شعر کے پہلے ایک یا دو الفاظ سے موسوم کئے جاتے تھے۔ وصال نے، جو امیر خسرو کے پیر بنائی تھے، ”مستقبل“ لکھی تو اس کا نام بھی اسی التزام سے ”مستقبل“ رکھا کہ یہ الفاظ پہلے شعر کے شروع میں آتے ہیں :

ماستوان کوئے دلدارم رخ بدلیانے دیں نمی آرم  
شیخ سعدی کی ”کرمیا“ بھی اسی نسبت سے ”کرمیا“ کہلائی ہے۔ اس کا چلا شعر یہ ہے :

کرمیا بہ پشائے بر حالہ ما کہد ہستم امیر کھنڈر ہوا  
شرف الدین ہزاری کی تصنیف ”نام حق“ کی وجہ تسمیہ بھی یہی ہے :  
لام حق بر زبان ہمی رانیم کہد بجان و دلفی ہمی خواہم

۱۔ مخطوطہ، لیکن کئی اردو : کراچی، تعداد ابیات ۱۴۴۰۔ یہ نادر قدیم مخطوطہ ہے جس سے خالق باری کی اصلیت پر روشنی پڑتی ہے۔ (ج - ج)

”خالق باری“ بھی اسی مناسبت سے ”خالق باری“ ہے جس کا چلا شعر یہ ہے :  
خالق باری سرین فار واحد ایک بلا کرتار

حقیقی سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک ایسے زمانے میں جب سلطان فارسی، ترکی اور عربی لڑاتے اس سرزمین میں داخل ہو رہے تھے، یہ ضروری تھا کہ ایک ایسی لغت سرشت کی جائے جس میں عربی، فارسی اور ترکی الفاظ کے مترادفات بیان کی عام مروجہ زبان میں لکھے جائیں تاکہ آنے والے ان الفاظ کی مدد سے انہی بات ٹوٹے بھوٹے الفاظ میں جان کے دانشدوں تک پہنچا سکیں۔ یہ ایک مختصر سا رسالہ اسی مقصد کے پیش نظر امیر خسرو نے لکھا تھا جس کا نام پہلے شعر کے پہلے دو لفظوں سے مشہور ہو گیا۔ یہ ایک ایسی تصنیف تھی جس پر، اتنے ہندوی کلام کی طرح، امیر خسرو نے نہ تو اظہار افتخار کیا اور نہ آہے کوئی اہمیت دی۔ اولیٰ علم جانتے ہیں کہ غالب نے اپنی اسی نوع کی تصنیف ”قادر نامہ“ کو بھی اس قابل نہیں سمجھا تھا کہ اسے اپنی تصانیف کی فہرست میں شامل کرے۔ اگر خیال پھریں گے اسے کوئی نصاب لکھتے تو ظاہر ہے کہ وہ بھی آہے اپنی قابل ذکر تصانیف میں شمار نہ کرتے۔ ”نظم ہندی“ کے یہ ”جزوئے چند“ لکھ کر امیر خسرو نے ”نذر دوستان“ کر دیے تھے۔ وقت کے ساتھ ساتھ جب اس کی اہمیت و افادیت میں اضافہ ہوا تو آنے والی لہروں نے اس میں جیسے ضرورت اضافے کر کے اسے کچھ سے کچھ بنا دیا، لیکن روایت کا سہرا اسی طرح امیر خسرو کے سر بندھا رہا۔ ”مطبوع الصبیان“ کے مؤلف جی نے لکھا ہے کہ اصل ”خالق باری“ میں ۱۰۰۰ اشعار تھے۔ اس کے بعد اس میں ۱۲۰ خالق اشعار شامل ہو گئے اور پھر ان میں اور اضافہ ہوا۔ صفی لکھتے ہیں کہ اگر وہ سارے اشعار، جو وقتاً فوقتاً اس میں شامل کئے گئے، ملا دیے جائیں تو ان کی تعداد ۵۵۰۰ ہو جاتی ہے۔ ”مطبوع الصبیان“ پر ابتدا میں یہ شرح دی گئی ہے : ”کتاب مطبوع الصبیان عربی خالق باری تصنیف امیر خسرو دہلوی قدس سرہ العزیز“۔ وہ

- ۱۔ امیر خسرو نے شہنوی ”انہ سہنر“ میں اسی خیال کا اس طرح اظہار کیا ہے :  
ہست خطا و نقل و ترک و عرب در سخن ہندوی ما دوختہ لب
- ۲۔ حفظ اللسان : مرتبہ شیرانی میں تعداد اشعار ۲۳۵ ہے جو ۱۰۰ + ۱۳۵ سے ان جاتی ہے۔ ”نول کشور کے مشہور نسخے میں ۱۹۲ اشعار ہیں اور رائل ایشیاٹک سوسائٹی کاکہلے کے نسخے میں ۲۰۵ اشعار ہیں جن میں ۱۴۴ بیت مشترک ہیں۔ باقی ۶۱ غلطی میں نہیں ہیں۔“ (جواہر خسروی، ص ۲۱۰ (ج - ج))



اشعار جن میں یہ سب باتیں بیان کی گئی ہیں : یہ ہیں :

۱۔ تسلیمان یکے احباب مسرور کہ گوشت رام بود از نام مشہور  
 برغبت گفت کہیں نظم تردید امیر خسرو دہلی یہ تصنیف  
 یکتا نام خالق باری اور را ولے اثبات اور اتحاد الہیہ  
 کہ از لہر عروضی و غوافی شہاد آشنائے بحر صافی  
 پر بحرے کہ ہاند کن تو یکجا ز ایات ہر اکندہ است و نیجا  
 برائے خاطر آن دوستدارے قبول از چشم سر کردیم کلرے  
 ہند ہمت جو بخودیم تالیف ہسمی نام این ایات تصنیف  
 لغات چند را در نظم کردیم یہ ہےجے ملحقات آرا شہریم  
 شمار یکصد و ہفتاد ایات ز تصنیف مصنف بود اثبات  
 خدا ایات الحاق بہ تواریخ بہ تعداد آمدند یک صد و عشرین  
 کنی کر غم از ان افراد دیگر چنانچہ از قطع عنوان دیگر  
 جو بیت کہتہ و لو را کنی گنج شوند بیحد ذکر بجا و ہم پنج  
 صبی را گریم این رغبت لیوہ برائے خاطر ہاراں بخودہ

"خالق باری" کی پوری میں بہت سی کتابیں لکھی گئیں جن میں "امیر بار" (۵۰۳/۸۹۰ء) والے اشرف بیانی کی "واحد باری" ، اچھے چند کی "مثل خالق باری" (۵۰۶/۸۹۶ء) خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ "واحد باری" بار کے آئے سے تقریباً چوتھائی صدی پہلے کی تصنیف ہے اور اچھے چند کی "مثل خالق باری" سلیم شاہ خوری کے دور حکومت کی تصنیف ہے۔ حکیم یوسفی نے ر. جو سکندر لودھی کے زمانے کا مشہور حکیم تھا ، اسی طرح کا ایک قصیدہ لکھا تھا جس میں مختلف انبیاء و ادویہ کے فارسی ناموں کے اردو مترادفات لکھے تھے۔ "خالق باری" اپنی اولیت و اولادیت کے اعتبار سے اس تمام عرصے میں اتنی مشہور و مقبول رہی کہ جب دو سو سال بعد اشرف بیانی نے "واحد باری" لکھی تو اس میں آخری شعر وہی رکھا جو "حفظ الانسان" سرکشیہ شیرانی میں ملتا ہے اور جو ظاہر ہے "حفظ الانسان" میں "خالق باری" ہی سے آیا ہے۔ "واحد باری" کا آخری شعر یہ ہے :

واحد باری ہوں تمام دلیا ہیں رہے اشرف کا نام

حفظ الانسان کا شعر یہ ہے :

خالق باری ہیں تمام دویوں چمک رہا خسرو نام

امیر خسرو مقدم ہیں ، اشرف بیانی ان کے بعد ہیں اور ضیاء الدین خسرو ان کے بعد آئے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ آخر اشرف بیانی کے ہاں تقریباً دو سو سال پہلے

حفظ الانسان کا یہ شعر کیسے درج ہو گیا ؟ انیسویں صدی میں ہم اسی نتیجے اور پہنچے ہیں کہ دونوں کی بنیاد امیر خسرو کی "خالق باری" کا شعر ہے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ضیاء الدین خسرو نے "خالق باری" کے ساتھ وہی عمل کیا جو صبی نے "مطبوع الصبیان" میں کیا کہ "خالق باری" کے اشعار میں اضافہ کرنے کے لیے ضرورت زمانہ کے مطابق اپنی ترتیب اور اضافے کے ساتھ مرتب کر دیا۔ بنیادی طور پر "خالق باری" امیر خسرو ہی کی تصانیف ہے جس میں زمانے کے ہاتھوں اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ امیر خسرو کی اصل تصنیف کے درود عیدوں کی گرد سے اڑ گئے ہیں۔

امیر خسرو جنھوں نے گیارہ بادشاہوں کی بادشاہی دیکھی ، انیس کے ایسے ہاکمال شاعر تھے کہ خود اپنے زبان ان کا لہجہ بولتے تھے۔ موسیقی کے ایسے استاد بے بدل کہ ان کی ایجادات و اختراعات آج تک علم موسیقی کا بیٹی ہا سرناہ ہیں۔ اردو زبان و ادب کے وہ شاعر اول جن کی شہاس آج بھی زبان میں شہد گھول رہی ہے۔ امیر خسرو دو تہذیبوں کے امتزاج کے وہ گل نوریں ہیں جو اُپری تہذیبی تہذیبوں کے ایسے ہی موڑ پر ظہور میں آتے ہیں اور خود تہذیب کی علامت بن جاتے ہیں۔ امیر خسرو "ہند مسلم ثقافت" کی وہ زلفہ علامت ہیں کہ ریش دلیا تک وہ اس تہذیب کے اولین نمائندے کی حیثیت سے یادگار رہیں گے۔ انھوں نے نہ صرف اپنے زمانے کے بلکہ آئندہ دور کے تہذیبی دھڑوں کو بھی متاثر کیا۔ ان کا اردو کلام اب تک کبر کا کی حیثیت رکھتا ہے اور یہ امن کہ بعد میں بہت سی کلام ان کے نام سے منسوب ہو گیا ، خود اس بات کا اشارہ ہے کہ امیر خسرو ہمارے کاجر اور ہمارے طرز احساس کے ایسے نمائندے ہیں جو تہذیبوں کے خون میں شامل ہو کر خود کلور بن جاتے ہیں۔

امیر خسرو کے ایک ہم عصر اور ان کے ہم عصری امیر حسن ، حسن دہلوی (۱۲۳۸/۱۸۲۳ء) ہیں ، جنھیں عبدالرحمن جامی نے "معدی ہندوستان" کہا ہے۔ حسن دہلوی فارسی کے "ہرگو" ، قادر الکلام اور بے مثال شاعر تھے۔ بد لفظی کے زمانے میں برہان الدین عربی (۱۲۳۸/۱۸۲۳ء) کے ساتھ دولت آباد چلے گئے تھے۔ ان کی ایک نثر "اس دور کی زبان پر روشنی پڑتی ہے اور معلوم ہوتا

۱۔ تاریخ وفات "مقدم اولیاء" سے نکلتی ہے۔

۲۔ قدیم بیاض النہض ترقی اردو ، کراچی۔ اس زمین میں امیر خسرو سے بھی ایک غزل منسوب ہے۔ دیکھو "فارسی پر اردو کا اثر" از ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان ، اعلیٰ کتب خانہ ، ناظم آباد ، کراچی۔

ہے کہ یہ زبان بھی انہی سطح پر استعمال میں آکر اپنا لیا سطر ارتقا طے کرتے لگی تھی۔ حسن نے یہی فارسی اور ہندی کو ملا کر وہی طریقہ اختیار کیا ہے جو امیر خسرو کے کلام کی خصوصیت ہے :

ہر لفظ آید در دلم دیکھوں اوسے تک جائے کر  
گرم محبت حجر خود یا آن صم جیل لائے کر  
آن صم تن گوید مرا در کوئے ما آئی چرا  
ماہی صفت ترہوں جو تک نہ دیکھوں ۔۔۔ جائے کر  
لا کے خورم خون جگر کلمیں کہوں ذکرہ جائے کر  
میوم فنادہ در تم یہ سے گئے خاکائے کر  
گشتم چون چوکی در بدر باہم اگر جائے خبر  
ہر چہ رہا ہوں نگر ایہوں لا سببا آئے کر  
بسیار گتم این سخن اسے دل بکس رغبت میکن  
ان کی بیاہی ات کلمیں ہوں کلمے مسجیائے کر  
ہی حیلہ کردم اسے حسن نے جان شدم از دم دلم  
کسیے رہوں تجھ جیو ان غم لے گئے سنگ لائے کر

مکن ہے نقل در نقل کے۔ جب اس غزل کے بعض الفاظ وہ نہ رہے ہوں جو حسن نے لکھے تھے، لیکن لفظوں کے اندر اندر ہونے یا حذف تبدیل سے زبان کے مزاج اور آہان پر کوئی خاص اثر نہیں پڑا۔ جو بات قابل توجہ ہے وہ لیا لہجہ ہے جو ”عربی ایرانی تہذیب“ کا عظیم ہے جس نے مردہ لفظوں میں جان بھی ڈال دی ہے اور ایک ایسی جھٹک پیدا کر دی ہے جو کاتوں کو بھل معلوم ہوتی ہے۔ جس نے زبان کو نئے سطر اور نئی منزلوں کا راستہ بنا دیا ہے۔ اس دور کی شاعری میں یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ ہندی و فارسی اصناف سخن ایک ساتھ استعمال میں آ رہی ہیں۔ امیر خسرو جہاں دونے، پھیلیاں، کہہ سُٹریاں کہہ رہے ہیں وہاں فارسی اصناف سخن کو بھی تشریف میں لا رہے ہیں۔ ”عربی ایرانی تہذیب“ ہندی تہذیب میں جراثیم کر رہی ہے اور چونکہ امتزاج کا عمل ابھی ہوا نہیں ہوا ہے اس لیے یہ اثرات الگ الگ دھکے اور محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ تہذیبی سطح پر یہ بات خاص طور پر قابل ذکر ہے کہ حسن کی غزل میں فارسی مصرعے ہندی مصرعوں پر غالب ہیں اور اپنے رنگ کو واضح طور پر اجاگر کر رہے ہیں۔

اس دور کی زبان، اس کے رنگ آمیزگی اور رواج کا اندازہ جہاں ہمیں فارسی تصانیف اور امیر خسرو کے اردو کلام سے ہوتا ہے وہاں صوفیائے کرام کے ملفوظات بھی اویٹ رکھتے ہیں۔ ان ملفوظات کا بڑا ذخیرہ مختلف تذکروں اور کتب تاریخ میں موجود ہے جہاں ہر فقرے کے ساتھ موقع و محل اور واقعے کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ فارسی تصانیف میں یہ فقرے جوں کے توں موجود ہیں۔ اپنے بزرگوں کے قروں کو بغیر کسی رد و بدل کے محفوظ رکھنا مسلمانوں کا مذہبی مزاج رہا ہے۔ انہوں نے اپنے پیغمبرؐ کی بات جیت اور رشاد و ہدایت کو، حدیث کی شکل میں، جس صحت کے ساتھ محفوظ رکھا ہے یہ خود تاریخِ انسانی کا ایک عظیم کارنامہ ہے۔ اسی تہذیبی مزاج کے ساتھ اپنے صوفیائے کرام کے قروں کو بھی انہوں نے محفوظ کیا ہے اور ان میں عمداً تحریف کی کبھی کوشش نہیں کی۔ جہاں ایک ہی بزرگ کے مختلف قروں میں زبان، بیان اور لہجہ مختلف نظر آتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ فقرے غالباً کی زبان، اس کے علم اور معنی ماخذ کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کے مطالعے سے اس دور کی زبان اور بیان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

شیخ فرید الدین سیّد گنج شکر (۵۶۹ھ - ۶۷۲ھ/۱۱۷۲ء - ۱۲۶۵ء) جو بھٹان کے رہنے والے اور خواجہ قطب الدین چنار کاکی (م ۶۳۳ھ/۱۲۳۵ء) کے مرید و خلیفہ ہیں، ان کے یہ فقرے مختلف تذکروں میں ملتے ہیں :  
خواجہ چنار کاکی نے آنکھ پر اپنی ہدمی دیکھ کر دریافت کیا تو گنج شکر نے جواب دیا کہ ”آنکھ آئی ہے“ شیخ نے فرمایا : ”اگر آنکھ آئی ہے، اپنی را چرا بسف آید؟“ اسی طرح مختلف مواقع پر یہ فقرے ان کی زبان سے نکلے :

- ۱۔ سرسہ کیوں سرسہ کیوں ابرسہ؟
- ۲۔ خواہ کھوہ کھوہ خواہ دوہ کھوہ؟
- ۳۔ سادر حوسناں، یوںیوں کا چاند بھی والا ہوتا ہے؟
- ۴۔ ایک دو تین چار پنج چھ ہفت؟

- ۱۔ جواہر فریدی : ص ۲۰۸، وکٹوریہ پریس، لاہور، ۱۹۰۶ء۔
- ۲۔ ایضاً : ص ۵۵۔
- ۳۔ ایضاً : ص ۲۶۰۔
- ۴۔ میر الاویا : ص ۴۷، مطبوعہ محب بند، دہلی، ۱۹۰۲ء۔
- ۵۔ جواہر فریدی : ص ۲۰۸، وکٹوریہ پریس، لاہور، ۱۹۰۶ء۔



شیخ باجن (۵۷۹۰-۱۲۸۸ھ/۱۸۷۱-۱۵۰۶ع) نے گنج شکر کا ایک "دوبا" نقل کیا ہے :

سائیں سیوت کلی گئی ماس فرما دیہ

شب لک جائیں سیواں چپ لک ہوسوں کہہ

"جسمات شاہد" ۲ میں ایک جگہ درج ہے کہ "لو گفتند بے ضرورت این چنین نمی باید کرد و البتہ مسجد باید رفت" قول حضرت شکر گنج است : "اسا کیری بی ضرورت ، جاؤں ناے کہ جاؤں سیت ۔"

بابا فرید گنج شکر کے نام سے قدم پانوں میں رختہ بھی ملتے ہیں ، لیکن تحقیق سے نہیں کہا جا سکتا کہ یہ گنج شکر کا کلام ہے یا کسی اور کا ۔ لیکن "مزاں رحمت اللہ" از شیخ باجن میں جو اقوال ملتے ہیں وہ یقیناً الہی کے ہیں :

۱۔ راول دیول سے لے جا لے بھالا چند روکھا کھائے

۲۔ درویشہ اپنے ریت پانی لڑیں اور سیت

۳۔ جس کا سائیں جاگتا ہو کیوں ہوئے داس

شیخ محمد الدین لاگوری (۵۷۹۰-۱۲۸۸ھ/۱۸۷۱-۱۵۰۶ع) سے اُن کے والد نے ایک موقع پر فرمایا "ہاں بابا کچھ کہو"۔ یہ فقرہ باپ نے بیٹے سے کہا تھا جس سے مولوی عبدالحق نے یہ نتیجہ نکالا کہ ان بزرگوں کے گھروں میں بھی یہ زبان بول چال کی زبان تھی ۔

امیر خسرو ۵۱۳ھ (۱۳۱۲ع) میں خواجہ نظام الدین اولیاء کے مزید ہوئے اور "افضل القوائد" میں خواجہ نظام الدین اولیاء (م ۵۲۵ھ/۱۳۲۵ع) کے ملفوظات ہریان فارسی جمع کیے ۔ ان ملفوظات میں کئی جگہ اردو کے الفاظ بھی بے ساختگی و بے تکلفی کے ساتھ حضرت نظام الدین اولیاء کی زبان پر

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۱۳۰ ۔

۲۔ جسمات شاہد : قلمی ، ورق ۹۲ ، البین ترقی اردو ، کراچی ۔

۳۔ بابا فرید کا ایک رختہ مقالات شیرانی ، جلد اول ، ص ۱۳۰-۱۳۱ میں درج ہے اور ۹ اشعار زمانہ "اردو" کراچی ، اکتوبر ۱۹۵۰ع (ص ۲۲) میں شائع ہوئے ہیں ۔ نیز "اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام" از عبدالحق کے مقدمہ ۶-۷ پر بھی کلام دیا گیا ہے ۔ یہ سب کلام تحقیقی طلب ہے ۔

۴۔ مزاں رحمت اللہ : باب ہفتم ، قلمی ، البین ترقی اردو ، کراچی ۔

۵۔ اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام : از عبدالحق ، ص ۱۳۰ ۔

۶۔ افضل القوائد : رضوی پریس دہلی ، ۱۳۰۵ھ ۔

آگئے ہیں ، مثلاً ایک جگہ لکھا ہے کہ "بابر چند از طعام شب در پھر سلطان آورد"۔ یا ایک اور جگہ لکھا ہے کہ "بعد از ان خواجہ چشم پر آب گرد باد باد بگریست"۔ شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ "شیخ نظام الدین اولیاء نے خود دوبرے کہے ہیں ۔ ہندی موسیقی سے ان کو الفت تھی اور یورپی سے تو گویا عشق تھا ۔ کتاب پشیمہ (ص ۶۷) میں لکھا ہے : "سلطان الاولیاء واہرہ یورپی بغایت خوش آوازے ۔۔۔ ہی فرمودہ کہ ماہیں ششم و یورپی پیر نشد"۔۔۔ نظام الدین اولیاء کو "چکری" پر حال آیا تھا جس کے متعلق صاحب "سیر الاولیاء" لکھتے ہیں کہ "قول چکری از مولانا وجہ الدین یسوی مرق می گفت و غالب ظن من است کہ این چکری بود (یتان ہا) جس ایسا سکھ میں پاسوں) حضرت سلطان المشائخ را این ہندوی اثر کرد" ص ۵۱۲ ۔

شیخ شرف الدین یو علی قلندر پانی پتی (م ۵۲۳ھ/۱۵۱۲ع) نے شیخ نظام الدین کے جواب میں یہ دوبا لکھا تھا :

ساہرے نہ سائیں پیر کے نہیں تھانو

کشمہ نہ بوجھو بات اوئی دھنی سہاگن لائو

اور یہ دوبا مبارز خاں کو بھیجا تھا :

سجن سکارے جائیں گے اور پین مریں گے روئے

بدھنا ایسی رین کر پھور کدھی لہ ہوئے

شیخ یو علی قلندر نے ایک موقع پر امیر خسرو سے مخاطب ہو کر کہا "شرکا کوہو سبجو دا ہے" ۔

شیخ شرف الدین پھنی منیری (م ۵۸۲ھ/۱۳۸۰ع) کے کچھ مضمونے ، دوپے ، نائامے اور ملفوظات مشہور ہیں ۔ شیخ نے ایک موقع پر فرمایا : "دیس" بھلا پر دور ۔ ایک اور موقع پر کہا : "ہاٹ بھلی ہرسا لہ کرے" ۔ یہ دو دوبرے

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول ، ص ۲۹۳ ۔

۲۔ ایضاً : ص ۱۳۱-۱۳۲ ۔

۳۔ فرہنگ اصید : مقدمہ جلد اول ۔

۴۔ نقوش حلیاتی : ص ۳۸ ، مطبوعہ کلیم پریس ، کراچی ۔

۵۔ پنجاب میں اردو : ص ۱۶۶ ۔

یہی اس زمانے کی زبان پر روشنی ڈالتے ہیں :

۱۔ کالا ہنسا نہ ملا اپنے سمندر تیر

ہنکا ہمارے یکہ برسے لعل کرے سرور

درد رہے نہ ہوڑ

۲۔ شرف حرف مائل کہیں درد کھو نہ جاتے

گرد چھوٹیں دربار کی سودر دور ہو جائے

قائدانوں میں جو زبان استعمال ہوئی ہے اس سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ یہ زبان ہمارے بزرگوں میں سراج نہیں اور مختلف علاقوں کے لسانی اختلاف کے علاوہ زبان کا بنیادی کینڈا اور مزاج ایک تھا۔ لہذا اس کے یہ چند فقرے دیکھیے :

۱۔ جو سن کا منسا سوئے ہوئے

۲۔ بن جن ڈولاؤ، کرم لاگی ہے بات

۳۔ لاپہا ابھی لاپیں

۴۔ تاریں ہے گا اور کام کریں

۵۔ ابھی لاپیں سناؤ جن اکناؤ

۶۔ دور مت جاؤ کام ہو سناؤ

۷۔ اب لک دن برسے گئے اب سکھ ہوئے

۸۔ ابھی لاپیں ہوئے گا

۹۔ آس تمھاری بوجے گی

۱۰۔ سری سجاتے ہوئے تمھارا چنتا مت کرو

مثنویات، فقرات اور دوبیوں کا ایک بڑا ذخیرہ ہے جن کی مدد سے اس دور کی زبان کا لسانی مطالعہ کر کے مختلف لسانی اثرات کے مل جل کر ایک ہو جانے کی داستان منی جا سکتی ہے۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی (۱۸۶۰ء-۱۹۵۰ء) ۱۹۵۵ء-۱۹۵۸ء) ، جو برج بھاشا کے شاعر اور الکوہ حاسن تخلص کرتے تھے ، اپنے وقت کے بڑے عالم اور بزرگ تھے۔ عبدالصمد خواجہ زادہ ابو الفضل علامی نے "اخبار الامنیاء" میں الہیں "مجتہد وقت" اور "مفتدائے زمان" کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ اس زبان کا مزاج اُن پر اتنا حاوی تھا کہ وہ بات بات میں دوسرے

۱۔ علمی تقویٰ : ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں ، ص ۳۶ ، اعلیٰ کتب خانہ ، گواہی ، ۱۹۵۷ء ۔

مقولے اور اشعار لاتے تھے۔ یہ مزاج اُن کے غطوط میں بھی مشا ہے اور دوسری تحریروں میں بھی۔ چلول جلول کر "قلندراتکے فرق الوصل جولد" کے معنی سمجھاتے ہیں تو بار بار "پریت اسے ہارو مت" بھی دہراتے جاتے ہیں۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ فارسی شعر کے حوالے سے روحانی مطالب بیان کر رہے ہیں اور اسی کے ساتھ دوسرے سے اس کی مزید تشریح کرتے جاتے ہیں۔ ایک خط میں فارسی کا یہ شعر لکھا :

دوقی را دوست در حضرت تو بعد عالم توئی و قدرت تو

اسی کے ساتھ یہ عبارت لکھی کہ "دوروز بندوی از زبان امانار خود یاد می آید و زیبا آید" :

سائیں سمندرا ہارا نہد ہم نہد پھیلان

چلمبرا پن چل رہیں مرین تو چلمیں نا

"ارشاد نامہ" میں تیرلوک ، چولند ، عقلمند ، سید اور دوسرے لکھے جن کی تعداد ۸۲ ہے ، جن میں سے چند یہ ہیں :

۱۔ چنگ نہایا چھوڑ کر ہوں مچ جوکن ہوں

۲۔ باج یازی ہے سکھی ایکو چنگ نہ لٹیوں

۳۔ جے ایشو بیج تو لیند نہ لیں جے پردیس تو یوں

۴۔ برو پرودھی کلمی نا سکھ یوں نہ یوں

۵۔ جدار دیکھوں ہے سکھی دیکھوں اور لکھوئے

۶۔ دیکھا بوجھہ پیار کسم سبھی آویں سوئے

۷۔ رہی کیوں نہیں ناچوں سکھی جو ایم رنگ چڑھایا

۸۔ فن من چیدہ سیدہ ایک رنگ دیکھا تو میں اب گویا

۹۔ سید : کسم کچھ نہ کچھ نہ کچھ چان

۱۰۔ نہ کچھ میں نہ کچھ مد نہ کچھ پروان

۱۱۔ سید : روق مانی کسمان لکھتے

۱۲۔ رات کسمے دن پیر جساتے

"ارشاد نامہ" میں واگ راگیوں کے مطابق اسی اشعار نظم کئے گئے ہیں۔

واگ راگیوں کے مطابق اشعار ترتیب دینا اس دور میں شاعری کا ایک مقبول قبولانہ طرز تھا۔ جن طرز گرو گرتھ صاحب میں بھی مشا ہے اور گجرات کے



١- الوار البيوت : من ١٩ : كثرار جدي برين : الكهنؤ ١٤٩٥ هـ -  
٢- النقاء : من ٢٤ -

ایک مثال اور لیجیے :

میں اللہ کے ایک تیرا نام کھول دے کارہ (غولہ کارہ)  
میں گریب (غریب) میں مسکین تیرا نام ہے آدھارا  
کرمیا رہا (رحمہا) اللہ تو کئی (غنی)  
خادرا (حاضرہ) ہدور (حضور) درپس (درپیش) لومش (مشیح)  
دراڑ تو دھند تو ہستار تو دھنی  
تو دالا تو دینا میں نیاز کیا کری  
تائے چہ سواسی بکھستہ (بہشت) تو پری

(گرو گرتھ صاحب : راگ تلنگ نام دیو)

بھگتی محریک کا سب سے بڑا شاعر کبیر ہے۔ کبیر (م ۱۵۱۸ء) بنارس کے رہنے والے اور ذات کے چولا ہے۔ وہ مذہب و ملت اور ذات پات کی تفریق کو برا سمجھتے تھے۔ توحید کی تلقین ان کا شیوہ اور بت پرستی و شرک کی مخالفت ان کا ایمان تھا۔ کبیر نے اپنے کلام کے ذریعے انہی خیالات کو طرح طرح سے پیش کیا اور اس بات پر زور دیا کہ عشق ہی غمراہی ذات کا ذریعہ ہے۔ اس سے آتما کو شاتی ہلتی ہے۔ رام اور رجم ایک ہیں۔ یہ وہ نام نہیں ہے جو سفا کا شوہر اور راجہ دھرتی کا پٹا ہے بلکہ ”رام“ ”رحیم“ کا ہندوی نام ہے۔ جی اللہ ہے جو ہمہ صفات ہے۔ ماورائی بھی ہے اور مریائی بھی۔ جس کی کوئی شک نہیں ہے، جو ہر جگہ موجود ہے۔ انسان کا دل خدا کا گھر ہے۔ عشق کے ذریعے خدا تک پہنچا جا سکتا ہے۔ کبیر دنیا کو مایا جال کہتے ہیں۔ خدا منزل ہے۔ جسے خدا مل گیا اُسے سب کچھ مل گیا۔ بے ثباتی دہر ان کا محبوب موضوع ہے۔ انہیں ہندو اور مسلمان دونوں کا ایک ہی راستہ دکھائی دیتا ہے۔ ایک وید پڑھتا ہے، دوسرا قرآن۔ ایک نماز پڑھتا ہے، دوسرا ہوجا کرتا ہے۔ دل کی صفائی اور امن کا پریم ہی اصل چیز ہے۔ اگر انسان کے اندر یہ نہیں ہے تو پھر وہ انسان نہیں رہتا۔ ایسی خیالات کو کبیر نے ایسے دلآویز انداز میں پیش کیا ہے کہ آج بھی ان کا کلام دلوں کو گرم کر رہا ہے۔ مہاکاوی کی ایک خلوص کی آج اور عشق کی گرمی نے ان کی شاعری میں اثر آفرینی کا جادو چکایا ہے۔ کبیر کی شاعری آج بھی زندہ شاعری ہے اور ہمارے خون میں گردش کر رہی ہے۔ ”ہچک“ اور ”ہانی“ ان کے کلام کے مجموعے ہیں جن سے ذیل میں ہم

۱۔ گرو گرتھ اور اردو : ص ۲۶۔

پند دوہے نقل کرتے ہیں :

- ۱۔ تائے دھوئے کیا پھیا جو من میں نہ جانے  
میں مدہ جیل میں رہے دھوئے پاس نہ جانے
- ۲۔ ہندو ترک کی ایک راہ ہے ست کرو ایسے ہائی  
کھن ہے کبیر مایو ہو مستورام نہ کہے او کہہ دانی
- ۳۔ ہاؤں پوچھے ہری میں تو میں پوجوں ہاڑ  
تائے یہ چاکی بھلی پس کھائے سسار
- ۴۔ دوئی جگدیش کھانے آئے کھو کھو بھرایا  
اللہ رام کریم کیشو ہری حضرت نام دھرایا
- ۵۔ وہی سہادیو وہی پدہ بڑھا آدم کہے  
کوئی ہندو کوئی ترک کہتاوے ایک جی ہر دھیس
- ۶۔ صاحب میرا ایک ہے دوجا کہا نہ جانے  
دوجا صاحب جو کہوں صاحب کھرا رسائے
- ۷۔ سوئی میرا ایک ”تو“ اور نہیں دوجا کوئے  
جو صاحب دوجا کہے دوجا گل کا پونے
- ۸۔ چوہوں گل مایوں ٹیل ہے چوہ چمکک میں آگ  
تیرا ساٹیں لہو میں بسے جاگہ سکے تو جاگ
- ۹۔ کرتا ایک اور سب باجی  
نہ کوئی پڑمسانکھ کاجی
- ۱۰۔ کبیرا سوئی لہر ہے جو جانے ہریر  
جو ہریر نہ جانتے سو کاپیر ہے ہریر
- ۱۱۔ ست نام کاڑوا لگے مٹھا لائے نام  
مڈلہا میں دواؤں گئے مایا ملی تھ نام
- ۱۲۔ چلتی چاکی دیکھ کے دیا کبیرا روئے  
دوئی بٹ بویر ان کے ثابت کیا نہ کوئے
- ۱۳۔ مائی کہے کھسار ہے تو کیا روئے مولہ  
اک دن ایسا ہوئے گا میں روئے تو
- ۱۴۔ چوٹی چاول لے چل بیچ میں مل گئی دار  
کہ کبیر دوؤ لا ملے اک سے دوہی نام



چند دوسے اور دیکھیے :

- ۱۵۔ گل کرے سو آج کرے آج کرے سو اب  
ہل میں ہلے ہونے کی بھر کرے گا کب
- ۱۶۔ کال کرے سو آج کرے آج ہے تیرے ہاتھ  
کال کل تو کیا کرے ، کال ہے کال کے ساتھ
- ۱۷۔ ایک دن ایسا ہونے کا سب سے بڑے بھوٹے  
راجا رانا راؤ راجا راجا کیوں نہ ہونے
- ۱۸۔ مانی آوت دیکھ کر کایاں کریں پتار  
بھولی بھولی میں لئے کال بھاری بار
- ۱۹۔ سرن سرن لگائے کے مکھ کے کچھ نہ ہوں  
باہر کے ہٹ موند کے اندر کے ہٹ کھوں
- ۲۰۔ کوری لپٹا اکم چل زور بہت ہے دھار  
کوہوٹ سے چلے مارو جو اترا چارو ہار
- ۲۱۔ سرے تو سر جائے بھوٹ بڑے جنجار  
ایسا مرنا کو سرے دن میں سو سو ہار
- ۲۲۔ کبیر اس سنسار کو سمجھاؤں کے ہار  
بوجھ تو بکڑے اوڑھ کی اترا چاہے ہار
- ۲۳۔ ہار چلے جنوں لا کڑی کہیں چلے جنوں گھاس  
سب تن چٹا دیکھ ایسا کبیر اداس
- ۲۴۔ کبیر سرور سولے ہے کیا ہونے سکھ چن  
سوائس انکارا باج کا باجبت ہے دن رات

کبیر لورب کے دوسے والے ہیں لیکن اپنی شاعری میں وہ ایسی زبان استعمال کر رہے ہیں جیسے ہر شخص آسانی سے سمجھ سکے تاکہ ان کا پیغام سب تک پہنچ سکے۔ ان کے ہاں وہ زبان سلی ہے جو پنجاب سے چار تک کی عام زبان تھی جس میں سنسکرت کے ہندوستانی کلمات نہیں ، بلکہ بھاشا کے بہنے دریا کے تازہ و شفاف پانی کا اثر تھا۔ کبیر نے خود کہا تھا :

ع : سنسکرت ہے کوپ چل ، بھاشا بہتا لیر

اسی لیے انھوں نے عام زبان کو اسی انداز میں استعمال کیا جس طرح وہ بولی جا رہی تھی۔ فارسی ، عربی و ترکی کے الفاظ بھی اسی طرح استعمال کیے جس طرح عوام انھیں بولتے تھے۔ پھر یہی تین بلکہ لفظوں کو موڑ توڑ کر ، عروض اور

ہنگام کی پروا کئے بغیر ، وہ جس طرح چاہتے تھے زبان کے مزاج میں سمو لیتے۔ ”بھاشا بہتا لیر“ کے عیندے نے ان کے خیالات و عقائد کو سادہ برعظیم کے کوئے کوئے تک پہنچا دیا۔ ان کے ہاں ”ایسے فارسی عوارے بھی موجود ہیں جو اردو کے ذریعے عوام میں رائج تھے۔“

کبیر اچ ’کو اکھ‘ ہے ، اچ ’کو اک‘ ہے بدل دیتے ہیں جیسے ’تخت‘ کے بجائے ’تکھت‘ ، ’خلق‘ کے بجائے ’کھلک‘۔ ’غن‘ اور ’گ‘ کو ’ج‘ سے بدل دیتے ہیں جیسے ’غیر‘ کو ’جو‘ ، ’غریب‘ کو ’گرب‘ ، ’لڑا‘ کو ’لڑج‘ ، ’انداز‘ کو ’انداج‘۔ ’غن‘ کو ’س‘ سے بدل دیتے ہیں جیسے ’کشن‘ کو ’کاس‘۔ ’غ‘ کو ’اک‘ سے اور ’ال‘ کو ’ال‘ سے جیسے ’کاغذ‘ کو ’کاگد‘۔ کبیر عوام کے شاعر تھے اسی لیے ”ان کی زبان عوام کی زبان تھی۔ وہ جو کچھ کہتے تھے عوام کی زبان میں کہتے تھے۔ الفاظ کی صحت کی ان کو فکر نہیں ہے۔ کبھی کبھی لفظ کی ضرورت سے لفظوں کو توڑ کر لاتے تھے مثلاً ’کبیر‘ کو ’کبیر‘ ، ’کبیر‘ ، ’کبیر‘ ، ’کبیر‘۔ ’بدلی‘ کو ’بدرا‘۔ ’بعل‘ کو ’بلیا‘۔ ’ادرویش‘ کو ’ادویسا‘ ، ’مقام‘ کو ’مکاسا‘ ، ’ملط‘ کو ’کھلائی‘۔ ’کتاب‘ کو ’کھپ‘۔ ’اچھے‘ کو ’اوپ‘ ہے وغیرہ۔“

کبیر کے کلام میں عوامی زبان ، لہجے ، آہنگ اور ترمیم کی وہ مادگی ہے جو فوراً دلوں میں اتر جاتی ہے ، بڑے سے بڑا خیال وہ ایسے سیدھے سادے انداز میں بیان کرتے ہر عاقل نہیں کہ عدالت بن کر وہ ہارے اندر گھر کر لیتا ہے۔ پھر وہ اعلیٰ صداقتیں ہیں جو وقت کے ساتھ نہیں بدلتیں اور ان کا رنگ روپ ہمیشہ تازہ رہتا ہے۔ کبیر ساری عمر شاعری کے ذریعے اپنے خیالات کی تبلیغ کرتے رہے اور عشق و محبت کی گرمی سے عوام میں نئے شعور کی آگ روشن کرتے رہے ، اور جب وہ سرے تو برعظیم کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک ان کی آواز پورے اوجھ سے سنی جا رہی تھی۔ اس میں ہندو بھی شریک تھے اور مسلمان بھی۔ انھوں نے دونوں قوموں کو انسانیت ، توحید ، آشتی اور شائستگی کا راستہ دکھایا جو اس وقت پھر گم ہو گیا جب ہندوؤں نے انھیں ہندو کہہ کر جالنے کا ہندوستان کیا اور مسلمانوں نے انھیں مسلمان کہہ کر دن کوئے کا نظام کیا۔ اس کی

۱۔ پنجاب میں اردو : ص ۱۹۹۔

۲۔ کبیر صاحب : پنکٹ سنویر لال ’رکتی‘ ، ص ۱۲۹۔ ۱۳۰۔ ہندوستانی انکلاری

الم آباد ، ۱۹۳۰ ع۔

داستان ابوالفضل کی زبان منجے :

”برخے ہر آنکہ کبیر سوجہ آفرا آسودہ بسا حقائق از زبان گفت و کردار  
اور امروز درمیان است از فراخی مشروب و بلندی نظر مسلمانان و ہندو  
دوست دانستے و چوں خامہ استخوان را پرداخت بر زمین بسوختن روئے  
آورد و مسلمان بکوزستان گردن۔“

گرو گرتھ میں چھان اوز آستوں کا کلام مشافہ ہے وہاں کبیر کا بوی بہت سا  
کلام موجود ہے۔ دوسرے کا نام اتے ہی کبیر کا نام ذہن میں آ جاتا ہے۔ گرو نانک  
(۱۴۶۹ع—۱۵۳۸ع) اور ان کے جانشین بنیادی طور پر کبیر ہی کے مسلک کے  
ہو رہے ہیں۔ کبیر کی فکر نے گرو نانک کے فکر اور خیال کو جنم دیا جو رفتہ رفتہ  
ایک نئے مذہب کی شکل میں ڈھل گئے۔

گرو نانک نے کبیر کو اپنا پیشوا کہا ہے ۱۵۹۶ع میں نانک کی کبیر سے  
ملاقات بھی ہوئی تھی۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے ۲ جن کا سال وفات وہی ہے  
جو گرو نانک کا ہے، اپنے خطوط میں گرو نانک کا ایک دوا لکھا ہے :  
سویو پیاس نانک لہو پانی دیو سو رائے سہاگنی قانون

اسی قسم کے اور بھی دوسرے ملتے ہیں لیکن گرو نانک کا بیشتر کلام پنجابی میں ہے  
جس پر اردو زبان کے سروجہ ذخیرہ الفاظ کا اثر و رنگ گہرا ہے۔ ”ان کے کلام  
میں پنجابی کے ساتھ کھڑی بولی کے الفاظ اور غائر استعمال کیے گئے ہیں۔  
اسی طرح لک، لا کھ، چھپے، پانچپے، اہتر، اوپر بھی ملتے ہیں۔ ”ڈ“ کی آواز کے  
ساتھ ”ڈ“ کی آواز بھی ملتی ہے۔ مصادر میں وچارا، لکسنا، یوجھنا، بھاؤلا،  
ہاوا، پیتلا بھی ملتے ہیں۔ غائر بیشتر کھڑی بولی کے استعمال کیے گئے ہیں۔ عربی  
فارسی الفاظ بھی کثرت سے ملتے ہیں۔“ ”گرو گرتھ صاحب“ میں اردو زبان کی  
جو شکل و صورت ملتی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے خیالات کی  
تربیع کے لیے اس زبان کا سہارا بھی لیا۔ آئیے ”گرتھ صاحب“ میں گرو نانک کے  
کلام کا مطالعہ کریں۔ یہ چند نمونے دیکھئے :

۱۔ بابا اللہ اکھ تھار

ہاکی ناہیں پاک تھائیں سجا پرودگار (پروردگار)

۱۔ آئین اکبری : جلد دوم، ص ۸۲، اولکشور ۱۸۹۹ع۔

۲۔ مکالمہ قدوسیہ : مکتوب کبیر ۱۵۹۔

۳۔ علی گڑھ تاریخ ادب اردو : ص ۲۵-۲۶۔

۴۔ گرو گرتھ اور اردو : ص ۶۵-۶۷-۶۸-۶۹-۷۰۔

پیر پیکار (پھانسی) اور سید (شہید)

سیکھ سناٹک (شیخ مشائخ) کاہن (قاضی) ملائی

در درویش رسید (درویش رسید)

برکت آن کو اگلی بڑھسے رہن درود

(گرو گرتھ صاحب، ص ۴۴)

۱۔ مہر سیت (مہجند) سڈک مسلا (مردق مصلیٰ)

سک حلال (حق حلال) کیران (قرآن)

سرم (سرم) ست چل روجہ (روزہ) ہو ہو مسلمان

کرل کاکا (کعبہ) سچ پیر کاکا (کلمہ) کرم لواج (عجاز)

آسید (آسیج) ساتی پیاسی نانک رکھئے لاج

(گرو گرتھ صاحب، وار ساجدہ عدد ۱، ص ۱۳۰)

گرو نانک نے ہاں بھی فارسی عربی الفاظ اپنی طرح ہندوی ملتے اور تلفظ  
میں ڈھل رہے ہیں جس طرح کبیر کے ہاں نظر آتے ہیں اور یہ الفاظ اس لیے استعمال  
میں آ رہے ہیں کہ ان کے بغیر اظہار کا سرا پاٹھ سے چھوٹ جاتا ہے۔ یہ الفاظ اس  
فکر کے باعث از خود چلے آ رہے ہیں جسے گرو نانک نے اصلاح معاشرہ اور  
عرفان ذات کے لیے قبول کر لیا ہے۔ دو ایک مثالیں اور دیکھئے :

۲۔ حکم راجائی سا کھئی (حکم راجائی سا کھئی) درگم سچ کبول (قبول)

ساحب (ساحب) لیکھا مگسی دنیا دیکھ تہ بھول

دل دروائی جو کرے درویشی (درویشی) دل راں

ایک مہیت (عشق مہیت) نانک لیکھا کرتے پاس

(گرو گرتھ صاحب، وار ۱، جلد ۱، ص ۱۰۹)

۳۔ نانک دنیا کسی بولی

ساک مت نہ دھیر کرن

بھائی بھائی ہیت چکایا

دلیا کارن دین گنویا

(گرو گرتھ صاحب، وار ۱، جلد ۱، ص ۱۰۹)

”گرو گرتھ صاحب“ میں عربی فارسی الفاظ کی تعداد، جو اردو زبان کی لغت  
کا جزو ہیں، تقریباً ۱۳۳۳ ہے۔ اس گنتی میں ایک لفظ کو، اگر وہ ایک سے  
زیادہ بار استعمال ہوا ہے، صرف ایک ہی بار گنا گیا ہے۔ اگر بیشتر مجموعی ان  
الفاظ کی تعداد کو لیا جائے تو یہ کئی ہزار تک جا پہنچتے ہیں۔ پھر زبان کی



ساعت : لہجے اور مزاج پر اردو زبان کا اثر گہرا اور واضح ہے ۔

گرو نانک کے افکار پر اسلامی عقائد و افکار کی جھلک بھی گہری ہے ۔ وہ یوں کچھ کی طرح وحدانیت پر عقیدہ رکھتے ہیں ، بت پرستی اور ظاہر داری کے خلاف ہیں ۔ گرو نانک عوام کے آدمی تھے ، اسی لیے ان کے حلقہ اثر میں وہی لوگ شامل ہوئے جو عوام سے تعلق رکھتے تھے ۔ گرو نانک کے پیروؤں میں ایک شاخ مسلمانوں کی بھی تھی لیکن ان کی وفات کے بعد ، جسے جیسے مسکھ منقسم ہو کر ایک علیحدہ جماعت بننے لگے اور سیاسی حالات نے جسے جسے الہی مسلمانوں سے دور کیا ، اسے ویسے مسلمان پیروؤں کی تعداد گھٹتے گھٹتے ختم ہو گئی ۔ پھر یہ لوگ مسلمانوں کے عقیدے میں اسی طرح واپس چلے آئے جسے کہیں ہتھی رستم بدھوت کی طرف واپس ہو کر دوبارہ بت پرست ہو گئے ۔

ہاں ہم نے مختلف قوموں سے زبان کی کیفیت و کمیت کی تصویر پیش کر دی ہے ۔ اب بحیثیت مجموعی ان سب حالات و عوامل پر نظر ڈالنے کو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ زبان شروع ہی سے کسی ایک علاقے تک محدود نہیں ہے بلکہ سارے برعظیم میں بول اور سمجھی جا رہی ہے اور مختلف علاقوں اور معاشرے کے مختلف طبقوں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ ہے ۔ اس زبان کی ایک وقت دو سطحیں ہیں ۔ ایک سطح پر وہ لوگ ہیں جو صرف و محض اسی زبان کو بولتے ہیں اور ایک سطح پر وہ لوگ ہیں جن کی مادری زبان تو دوسری ہے لیکن جب وہ اپنے معاشرے و تہذیبی دائرے کی تنگنائیوں سے باہر نکلتے ہیں تو اپنے مائی الضمیر کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے اسی زبان کو استعمال کرتے ہیں ۔ اس مطالعے سے جہاں زبان کے ارتقا کی ایک واضح تصویر سامنے آتی ہے وہاں یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ یہ زبان محمد بن قاسم ، محمود غزنوی اور مسلمانوں کے اقتدار سے بہت چلے سے جہاں موجود تھی اور اس کا حلقہ اثر وسیع تھا ۔ مسلمانوں نے اسے اپنی سیاسی و معاشرتی ضرورت کے تحت اپنایا اور اس میں لازہ خون شامل کر کے ، اپنی تہذیبی توانائی سے ، اسے نئی زندگی اور نیا رنگ روپ بخشا اور ساتھ ہی ساتھ برعظیم کے ایک گوشے سے دوسرے گوشے تک پھیلا دیا ۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ فارسی تصانیف میں اس زبان کے الفاظ ، عوارض اور لہجے اپنا رنگ گھون رہے ہیں ۔ باور سے آئے والے اپنے مائی الضمیر کے اظہار کے لیے

”خالق ہاری“ جیسی کتابوں سے اس کے الفاظ سمجھ رہے ہیں ۔ مولیا اپنے خیالات و افکار کی تبلیغ کے لیے اسے استعمال کر رہے ہیں ۔ ہر ملک گیر تحریک ، خواہ وہ نظام الدین اولیاء کی ہو یا کبیر اور گرو نانک کی ، اس زبان کا سہارا لے رہی ہے ۔ ساتھ ساتھ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ اسے سنجیدگی سے ، علمی و ادبی سطح پر ، استعمال کرنے کی طرف اہل علم کی توجہ نہیں ہے ۔ ہاں تفتش طبع کی بات دوسری ہے ۔ شمالی ہند میں دوبار سرکار کی سرپرستی سے محروم ہونے کے باعث اس کی تصانیف بے وقعت ہیں ۔ معلوم نہیں اس تمام عرصے میں اس زبان میں کیا کیا لکھا گیا ہوگا جو ناقدی کے سبب خالص ہو گیا ۔ مسعود سعد سلمان (م - ۱۵/۱۱۲۱ع) کا ”دیوان ہندوی“ جو آج ہاری آنکھوں کا سرمہ بنتا اسی ناقدی کے ہاتھوں گرد راہ بن کر اڑ گیا ۔ جی زمانے کی ریت ہے ۔ قدرانی کی قدیں بدلتی رہتی ہیں ۔ آج جو بولتی ہے کل منکھ بن کر سر پر بیٹھتی اور دل ہر حکمرانی کوئی ہے ۔ کل جو منکھ تھی آج نظروں سے گزر کر لونڈی بن جاتی ہے ۔

ابھی لئے تہذیبی عوامل کے زہر اثر سارے معاشرے میں چاروں طرف تبدیلیوں کے بادل اُٹھ رہے تھے کہ ایک بار پھر برعظیم کے شمال مغرب سے توپوں کی کہن گرج اور برقی رنار گھوڑوں کی ٹاپوں کی آوازیں سنائی دینے لگتی ہیں اور ابراہیم لودھی اور رانا سانکا دونوں میدان جنگ میں اُتر آتے ہیں ۔



۱۔ برعظیم پاک و ہند کی ملت اسلامیہ : ص ۱۵۰۔

۲۔ ایپریل گزٹئر آف انڈیا : جلد اول ، ص ۲۲۵۔

ہوتا۔ پروفیسر محمود شبرانی<sup>۱</sup> نے باہر کے اڑبسی صفحات پر مشتمل "کری زبان" کے جس کے حاشیے پر شاہ جنہاں نے اپنے قلم سے تصدیق کی ہے کہ یہ شعر فردوس سکائی یعنی باہر بادشاہ کا ہے، یہ شعر نقل کیا ہے:

مُجھکا چُھوا کُنجِ موسِ مالک و موسیٰ

قرا بلغم اس یو احو بندوں پانی و روئی

پہلا مصرع تو بالکل صاف ہے کہ مجھ کو موس مالک و موسیٰ کہ ہوئی۔ دوسرے مصرع کے معنی، جس میں پانی اور روئی اردو کے الفاظ آئے ہیں، یہ ہیں کہ قلمروں کے لیے پانی اور روئی ہیں۔

"تاریخ داؤدی" میں مرقوم ہے کہ جب ابراہیم لودھی کا سرکٹہ کو باہر کے سامنے لایا گیا تو حاضرین میں سے کسی نے بے ساختہ یہ شعر پڑھا:

کٹوے اوپر تھا بیسا پانی پت میں بھارت دیا

آہیں رجب مُسکر ہارا باہر چنا ابراہیم ہارا

باہر کے زمانے میں فارسی کے مشہور شاعر شیخ جالی کنوہ<sup>۲</sup> (م - ۱۵۴۵ء) کا ذکر آتا ہے جن کا تذکرہ مشائخ "سیر امارتین" مشہور ہے۔ مولانا جالی نے فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شعر گوئی کی ہے۔ ان کی زبان فارسی میں ہے لیکن اردو زبان کے لغوی صاف دیکھے جا سکتے ہیں:

خوار شدم زار شدم کُند گیا در رو عشق تو کبر کُشتا ہے

گرچہ ہم گفتِ رقیبِ کُتن اس کا کہامت کرو بد جھٹتا ہے

کہ نگفتہ کہ جالی تو یثہ ہم کرو کیا اپنا کرم پھٹتا ہے

۱۔ باہر کا ایک اور شعر ایک قدیم فارسی رسالے کے خاکمے پر ملتا ہے جو اس شعر:

یلوح الخط فی قرطاس دھرا و کاتبہ زیم فی التراب

کا لفظی ترجمہ ہے:

لکھیا رہے سہنس برس، جسے تیں راکھئے کو

لکھن ہارا باہرا کل کل دئی ہو

لیکن میرا خیال ہے کہ پہلا شعر باہر کا ہوگا اور اس کا ہندوی ترجمہ کسی

اور نے کیا ہوگا۔ اورینٹل کالج میگزین اگست ۱۹۳۱ء، ص ۱۲۱۔

۲۔ مقالات حافظ محمود شبرانی: جلد دوم، ص ۹، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۶ء۔

۳۔ تاریخ داؤدی: ص ۱۶۶، فارسی (قلمی)، افغان ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۴۔ مقالات حافظ محمود شبرانی: جلد دوم، ص ۵۶۔

## باہر سے شاہجنہاں تک

(۱۵۲۵ء - ۱۶۵۷ء)

تہذیبی و معاشرتی اور لسانی سطح پر یہ صورت حال تھی کہ ظہیر الدین محمد باہر (م - ۱۵۳۰ء) اور عظیم کے دریاؤں، چاڑوں اور میدانوں کو پار کرتا اس سرزمین میں داخل ہوتا ہے؛ اور ۱۵۲۵ء سے ۱۵۲۹ء کے مختصر عرصے میں ابراہیم لودھی کو کچلنا، رانا سانگا کو شکست دینا، بنگال و جہار کے افغانوں کو فتح کرتا، ایک ایسی عظیم الشان سلطنت کی بنیاد ڈالتا ہے جس کا ذکر ہر عظیم کی تاریخ آج بھی فخر سے کرتی ہے اور جس کا تہذیبی سرمایہ آج بھی ہمارے خون کے ساتھ گردش کر رہا ہے۔ باہر ہر عظیم میں آنے کے بعد تقریباً چھ سال زندہ رہتا ہے اور یہ دور اس کی زندگی کا ایک ایسا "ہر آشوب دور" ہے جس میں اسے ایک لمحے کو بھی چین یا فراغت نصیب نہیں ہوتی۔ اس کی مادری زبان "کری تھی لیکن جہاں اسے ایک ایسی زبان سے مایہ پڑا جو ایک طرف اس کی اپنی زبان سے مختلف تھی اور دوسری طرف جہاں وہ جاتا اس سے واسطہ پڑتا۔ اس مختصر عرصے میں باہر جہاں کے سینکڑوں، ہزاروں آدمیوں سے ملازمہ انتظامی، فوجی اور سیاسی امور میں اسے قدم قدم پر ان کی ضرورت محسوس ہوتی۔ "تورک باہری" سے معلوم ہوتا ہے کہ اس مختصر عرصے میں باہر، جو ایک متجسس روح کا مالک تھا، اس زبان سے اتنا واقف ہو جاتا ہے کہ نہ صرف جہاں کے لوگوں کی بات سمجھ سکے بلکہ حسب ضرورت اپنی بات بھی ان تک پہنچا سکے۔ "تورک باہری" میں باہر نے متعدد الفاظ اس زبان کے استعمال کیے ہیں۔ اگر یہ زبان باہر کو اس سارے علاقے میں، جو اس نے فتح کیا تھا، نہ ملتی اور ہر عظیم میں کوئی ایک مشترک زبان نہ ہوتی تو باہر کے لیے اس مشترک زبان کا سیکھنا ممکن نہ



جیٹی کا ایک اور رشتہ بھی اسی رنگ میں ہے جس میں اردو الفاظ اور محاوروں کو فارسی غزل کی ہیئت میں استعمال کیا گیا ہے :

آن ہری رخسار چون شالہ بہ چوٹی می کند  
ہاں درواز عاشقان را عمر چھوٹی می کند  
چشم را تعصاب سازد غمزہ را خنجر کند  
عشق بازان را بیدالت یوقی بڑی می کند  
چون زند خنجر بہ جام خون ز جام می چکد  
خنجر مرغ نیم پسل لوٹ ہوئی می کند  
بر دوت آیم دلیجے گریخت در غافل نیست  
ایں چشیں بد بخت باید بات کھوئی می کند  
دور و عشقت چالی گشتہ بیوں حیران و زار  
عائیت از فلسفی در کبوں لنگوئی می کند

اسی فارسی غزل میں اردو لفظوں کو اہتمام کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے اور یہ اس دور میں غزل کا نیا مروجہ رنگ ہے۔

حکیم ہوسنی نے جو سکندر اودھی کے عہد سے لے کر ہمایوں کے دور تک زندہ رہے ہیں، ایک ”تصیّد در لغات ہندی“ لکھا جس میں مختلف دیشی اور دواؤں کے فارسی ناموں کے اردو مترادفات قائم شدہ کئے۔ یہ منظوم ریختہ ”خالق باری“ کے طرز پر، طلبہ کے فائدے کے لیے لکھا گیا اور اس میں اردو مترادفات اس لیے دیے گئے تاکہ ان اشیا اور ادویہ کی تصوروں طلبہ کے ذہن نشین کرائی جا سکے۔ چند اشعار یہ ہیں :

آنکھ چشم و لاک بوی ، آوں ابرو ، ہونٹ لب  
دند دندان ، گارہ گردن ، گوتہ زانو ، ہونٹ سر  
کھال پوست و پڑ مغز و استخوان گوشت خاں  
انگلی انگشت باشد ، انگوٹہ انگشت لر  
غست ہشتاقی سبھ ، سیتہ چھاتی ، دست است ہتھ  
مٹوہ رو و چل روان شو ، یٹوہ ہشیں ، دیکھو نگر

۱۔ بیاض : انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ، ۱۳۳۳ھ۔

۲۔ حفظ اللسان معروف بہ خالق باری : مرتبہ حافظ محمود شیرانی ، ص ۲۰ ،

انجمن ترقی اردو دہلی ، ۱۹۳۳ء۔

چو چاک ، چوچی است ہستان ، ریت آب نئی است  
موتے مڑگاں را ہلک خوان و کلچہ داں چکر  
گوشت آمد بہر ، بز بکری و اولہ آشتراست  
بلک کٹو و بیل ہاتھی ، گورہ اسب و گدہ خر  
ریشم است ایشم و کالہ سید ، اجلا سید  
سرمہ کاجل ، سرچ فقل ، سعد موتو و عود اگر  
تہورہ اللک می شمر ، بسوا را بی گو بہت  
بد بُرہ می داں و چنگہ لیک اے لقا ہشر

قدیم املا کو ، جو فارسی داں برات کا دینے والا لکھ رہا ہے ، نظر انداز کرتے ہوئے وہ الفاظ جو ”تصیّد در لغات ہندی“ میں آئے ہیں ، آج بھی اردو زبان کا سرمایہ ہیں اور اسی طرح بولے جاتے ہیں۔ تلفظ پر پنجابی لہجے کا اثر اس بات کی تصدیق کر رہا ہے کہ اردو زبان کی تشکیل میں ابتدا ہی سے اہل پنجاب نے کیا خدمات انجام دی ہیں۔ اگر خالق باری میں انہیں خسرو نے پنجابی تلفظ کو اپنایا ہے اور انگور کا غائب کھجور بنا دیا ہے تو اس میں حیرت کی کیا بات ہے ؟ یہی اردو کا بنیادی اور ابتدائی لہجہ تھا جس نے زبان میں داخل ہونے والے نئے الفاظ کو لیا لہجہ و تلفظ دیا۔ حکیم ہوسنی کے ان سات اشعار میں جو ہم نے مثال و نمونہ کے طور پر پیش کیے ہیں ، استعمال ہونے والے الفاظ مثلاً آنکھ ، لاک ، تھیں ، ہونٹ ، دند ، سونٹ ، کھال ، پاؤ ، انگلی ، انگوٹھا ، کتھا (ساتھا) ، چھاتی ، ہاتھ ، منہ ، چل ، بیٹھ ، دیکھ ، چو ، چوچی ، ریت ، ہلک ، کلچہ ، بھیر ، بکری ، اونٹ ، ہلک ، ہاتھی ، گھوڑا ، گدھا ، کالا ، اجلا ، کاجل ، سرچ ، سونٹ ، اگر ، تھوڑا ، بہت ، بُرا ، چنگا وغیرہ الفاظ آج بھی ہم اس طرح بولتے ہیں۔ اگر اس دور میں اردو زبان سارے معاشرے میں نہ پھیل چکی ہوتی اور اس کا رواج اتنا عام نہ ہوتا تو پھر اول قلم کو فارسی الفاظ اردو زبان میں سمجھانے کی ضرورت کیوں پیش آتی ؟

اس طرح مسلم شاہ سواری کے عہد حکومت میں ، جب کہ ہمایوں اپنی کھوئی ہوئی سلطنت حاصل کرنے کے لیے سارا سارا بھر رہا تھا ، آجے چند ہشتاگر یسر دنی چند ، ساکن شہر سکندر آباد نے ۱۵۵۱/۵۹۰ھ میں ، خالق باری کی طرز پر ، ایک منظوم رسالہ تصنیف کیا جس میں فارسی الفاظ کے اردو

۱۔ منظومہ انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

متراذفات بیان کیے۔ چون کہ خطوطیہ پر کتاب کا نام درج نہیں تھا اس لیے مولوی عبدالحق نے اس کا نام "مثل خالق باری" رکھا۔ "مثل خالق باری" کو ۲۹ عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے۔ جیسے مطبخ خانہ، آب دار خانہ، خزائنہ خانہ، قیل خانہ، خواجہ خانہ، نرائش خانہ وغیرہ اور ان الفاظ و محاورات کے ہندی مترادفات، ہر عنوان کے تحت بیان کیے ہیں، جو مخصوص موقع و محل پر استعمال میں آتے تھے۔ "مطبخ خانہ" کے تحت یہ چند اشعار دیکھئے:

مطبخ ہندوی کہوں رسولی	بالذی دیکھ کفجہ ہے ڈولی
دال تمام معروف ہندی	چاول نام ارجی بھوانی
خوب ماہی بھولی جالہ	لحم گوشت در ہندوی جالہ
روغن زرد جو گھی کہو	شیر بخوش دودھ ہی ہو
شکر شیرینی کھانا مٹھائی	بیر خرخرہ کرش کھٹائی
نمک دار در ہندوی سلونا	تلخ شدن ہے کڑوا ہونا
مزه سواد، خوب ہے لیکا	بدان بے نمک ہندوی دھیکا
اچھند قسمت نے ہانا	لے غرخشد بھکڑا ہانا

"مثل خالق باری" میں جو الفاظ آئے ہیں وہ زیادہ تر اس ہیں۔ ضرورت شعری کے لیے کہیں کہیں افعال، ضائر، صفات، حروف ربط وغیرہ بھی استعمال میں آئے ہیں۔ ان میں سے بیشتر الفاظ وہ ہیں جو آج بھی ہم اس طرح بولتے ہیں۔ مصنف نے ہر جگہ اختصار سے کام لیا ہے اور انہی الفاظ کو کتاب میں داخل کیا ہے جو بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ "مثل خالق باری" میں ہمیں ایک دسے دسے لہجے اور آہنگ کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً:

تلخ شدن ہے کڑوا ہونا  
کہہ نہ سکوں گفتہ نتوانم  
سہنگا بیچے گران فروش  
تہا مالدن دے اکیلا  
زاغ منہ ہے کڑوا کالا  
پردہ پوش جو پردہ لہالکے  
لاغر دہلا گردہ ہونا

- ۱۔ قدیم اردو: ڈاکٹر عبدالحق، ص ۱۹۸-۲۰۷، مطبوعہ المین ترقی اردو، کراچی، ۱۹۶۱ء۔
- ۲۔ جالہ=جان۔

اس لہجے کا احساس ہمیں نہ حکیم ہستی کے "اصیدہ در لغات ہندی" میں ہوتا ہے، نہ امیر خسرو کی "خالق باری" میں۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ بہت سے الفاظ اردو کے ساتھ ایسے بیوست ہو گئے ہیں کہ مصنف ان کو بھی "ہندوی" کہہ رہا ہے، مثلاً:

لحم گوشت در ہندوی جان  
کرٹہ نام پیراہن جان  
صف گستران یوریا بچھاؤ  
لام سیاحت سزا بکھان  
تازبانہ چابک ہے جان

ان مصرعوں میں گوشت، کرٹہ، یوریا، سزا اور چابک فارسی لفظ ہیں جنہیں ہندوی لکھا گیا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ فارسی لفظ زبان میں اس طرح رس میں گئے تھے کہ یہ ظاہر محو کرنا مشکل ہو گیا تھا کہ کون سا لفظ فارسی ہے اور کون سا ہندوی۔

اچھند<sup>۲</sup> اطرافِ دہلی کا رہنے والا ہے، اس لیے وہی زبان استعمال کر رہا ہے جو اس کے چاروں طرف بولی جا رہی تھی۔ یہ وہی زبان ہے جسے امیر خسرو، دیوانفضل اور شاہ باجن نے "زبانِ دہلوی" کے نام سے موسوم کیا ہے اور جسے اچھند "ہندوی" کے نام سے موسوم کر رہا ہے۔

اکبر اعظم (۱۵۵۶ء-۱۶۰۵ء) کے دور تک پہنچتے پہنچتے یہ زبان مضبوط بنیادوں پر قائم ہو جاتی ہے۔ اکبر اس زبان سے بخوبی واقف تھا اور انہی ہندو راویوں سے اسی زبان میں گفتگو کرتا تھا۔ ہندوی موسیقی سے اس کی گہری دلچسپی اس بات کی دلیل ہے کہ یہ نئی تہذیب، جس کی موسیقی، زبان، طرز لباس وغیرہ میں ہندوی اور سری ایرانی کلہر مل کر ایک ہو گئے تھے،

- ۱۔ قدیم اردو: عبدالحق، ص ۲۰۶۔
- ۲۔ مصنف نے منہ تصنیف، نام، ولایت اور وطن کے بارے میں جو شعر لکھے ہیں وہ یہ ہیں:

در سن تہذبت حسائے  
یتوفی حق شد کتابے  
اچھند بھٹاگر ہندا  
پسر دلچند شعر کنندا  
کرم ہکرم فرمان داد  
ساکن شہر سکندر آباد  
متمل دارالملک مقام  
حضرت دلی لادر نام

خطوطہ کتب خانہ خاص المین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔



اکبر کے مزاج میں بوری طرح ایسی تھی۔ "اٹھن اکبری" (۱۵۹۳ء) کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اکبر ایسے کلچر کو پروان چڑھانا چاہتا تھا جسے صحیح معنی میں "تیسرا کلچر" کہا جاسکے، جس میں ہندوی تہذیب عربی ایرانی تہذیب سے گہل مل کر ایک نئے سانچے میں ڈھل جائے اور جس میں ہندو اور مسلمان دونوں اہمیت محسوس کرسکیں۔ یہی وہ کلچر ہے جسے آج بھی ہم نفل کلچر کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ اسی تہذیبی مزاج کے زیر اثر اکبر بھلون کے، لوگوں کے، چیزوں کے اور جانوروں کے اپنے لئے نام رکھتا جو عام طور پر اردو فارسی الفاظ کو ملا کر بنائے جاتے، یا پھر خالص ہندوی نام ہوتے؛ مثلاً اکبر نے درباری لباس کا نام سرب گائی، "لنگی کا نام پت گت، برف کا چتر گیت، دیوایا کا کیس گپن، پشمینے کی ایک خاص قسم کا نام ہرم گرم، جوتے کا نام چرن دھرن رکھا۔" اکبر کے دربار میں ہندوستان کے ہر صوبے کے آدمی موجود تھے۔ ہندوب، سندھ، گجرات، بعض حصہ دکن، بنگالہ، پوار اور ہندوستان میں کے بیٹھے ہیں تھے۔ بھل، ایرانی، تورانی، عرب، افغان اور ہندی اس کی ملازمت میں تھے۔ دائرگی زبان فارسی تھی لیکن دربار میں خالی فارسی سے کام نہیں چل سکتا تھا۔ اسی موقع پر ہمیں بشیر ایک عالمگیر ہندی زبان کے وجود کے ماننے کے چارہ ہیں جس میں راجہوتانے کے راجا، کابل کے بٹھان، گجرات، سندھ، بنگالی، دکنی اور ہندوستانی و پنجابی گفتگو کر سکیں۔ اور الفضل کے بعض اشاروں سے پایا جاتا ہے کہ کوئی نہ کوئی ایسی زبان ضرور موجود ہے جسے وہ "زبان روزگار"، "زبان ہندی"، "زبان وقت" کے ناموں سے یاد کرتا۔ "اٹھن اکبری" میں ابو الفضل نے اس زبان کے الفاظ کثرت سے استعمال کئے ہیں اور ان میں سے بیشتر الفاظ ایسے ہیں جو آج بھی اردو زبان کے ذخیرے میں شامل ہیں۔

بھٹی کے بارے میں تاریخوں میں آیا ہے کہ وہ "برج بھاکا" سے اچھی طرح واقف تھا اور اکبر کے اپنے داناں نے یہ زبان اسی سے سیکھی تھی۔

اکبر کے دور حکومت ہی میں صوبہ سرحد میں ہیں روشاں (م ۱۵۹۸ء/۱۵۹۷ء) کی مذہبی تحریک نے زور پکڑا۔ ہیں روشاں کی سب سے اہم تصنیف "خیر البیان" ۱۳

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد دوم، ص ۱۵۔

۲۔ بزم گیسریہ: ص ۳۷، مطبوعہ دارالمصنفین اعظم گڑھ، ۱۹۳۸ء۔

۳۔ خیر البیان: (سرشتہ حافظ محمد عبدالغفور لاسمی) مطبوعہ پشتو اکیڈمی ۱۹۶۷ء، پشاور یونیورسٹی، پشاور۔

ہے۔ اس میں ایک وقت چار زبانوں میں مطالب بیان کیے گئے ہیں۔ پہلے عربی، فارسی میں اور اس کے بعد پشتو اردو میں۔ ہیں روشاں کو دسویں صدی ہجری کے صوبہ سرحد میں پیشہ کر عربی فارسی پشتو کے ساتھ اس زبان میں اپنے الہامی خیالات پیش کرنے کی ضرورت اسی لیے محسوس ہوئی کہ اس زبان کے ذریعے وہ اپنے پیغام کو سارے برعالم میں پھیلا اور پہنچا سکتے تھے۔ "خیر البیان" شمال میں اس دور کی نثر کا واحد نمونہ ہے جس سے زبان کے عام کیفیتے کا اندازہ کیا جاسکتا ہے، اور اسی لیے تاریخی و لسانی اعتبار سے غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے:

"اے بارید! لکھ وہ اکھر جسے سب جیب سہن جڑ تھیں۔ اس کارن

جے لقع ہاون آدمیاں کیج کا۔ میں لاپن جانقا بن قران کے اکھر اے

سیحان۔ اے بارید! لکھنا اکھر کا قہقے ہے، دکھلاؤنا اور سکھلاؤنا

مجھے ہے۔ لکھ میرے فرمان سہن، جیون اکھر قران کے ہون کے ہون،

لکھ اکھر اولز تکا کے جزم اور نشان، جیو اکھر پھان آدمیاں لکھ

کروٹی اکھر چار چار عیان در حال سکھنے جے بڑھن آدمیاں۔"

اس اقتباس میں ہر عظیم پاک و ہند کی مختلف زبانوں کے اثرات دھوپ پھاؤں

کی طرح نظر آ رہے ہیں اور سب مل کر ایک ایسی زبان کے خون میں جذب

ہو رہے ہیں جس کے ذریعے دہس پردیس کے لوگ اپنے دل کی بات کہہ سکیں۔

اکبر کے دور کی شاعری کے اٹھنے بھوٹے ہمارے سامنے ضرور آ گئے ہیں جن

کو دیکھ کر نہ صرف اس زبان کے اتنے ہوئے انہی معیار کو سمجھا جاسکتا ہے

بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اب یہ زبان ادبی زبان بننے لگی ہے۔ اس دور کے

ادبی نمونوں کے مطالعے سے یہ دو باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) ایسی غزلیں اور اشعار لکھے جاسکے ہیں جن میں شعری طور پر،

اہتمام کے ساتھ، اردو کے الفاظ اور محاورے استعمال کیے جاسکے ہیں۔

غزل کی پشت میں بحر، ردیف اور سارا مزاج فارسی ہے لیکن قافیے میں

یا پھر قافیہ ردیف دونوں میں سارے الفاظ اردو کے ہیں۔ یہ رنگ

مکتدو لودی کے زمانے سے شروع ہوتا ہے اور اکبر کے دور میں

ایک عام مقبول رنگ سخن بن جاتا ہے۔

(۲) جہاں اشعار میں مکالمے کا رنگ در آیا ہے وہاں روزمرہ کی عام

زبان استعمال میں آ گئی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ بات چیت

کی زبان دھل سمجھ کر اتنی صاف ہو گئی تھی کہ اس میں اثر آفرینی کی صلاحیت بھی پیدا ہو گئی تھی۔

پہرام سقہ بخاری، جس کی اکبریت عزت کرتا تھا اور جو ترکی و فارسی کا صاحبِ دیوان شاعر تھا، رواجِ زمانہ کے مطابق ریختہ میں بھی دادِ سخن دیتا ہے۔ پہرام سقہ بخاری کے ریختہ میں ہمز، پشت اور مجموعی مزاج فارسی کا ہے لیکن ردیف و تالیف اردو کا ہے۔ کہیں مارا مصرع اردو کا ہے اور کسی جگہ اردو الفاظ درمیان میں آ گئے ہیں :

باز بندو ہے قصہ دلم دھرق ہے  
کوچہ نہیں چالو ازین غمشہ (کہ) کی کرتی ہے  
چیں یز ایرو زہد برستہ کشارہ بہ نہان  
چل چل ابدل منگر تو چہ کئی او لری ہے  
ہات سجدی لایہا دست فرو بردہ بہ خون  
کہ بسے کشند ز دستان غفلت مرتے ہے  
چشم او طرہ غزالیت کہ در باغ جنان  
بہارِ بستان و گل و سنبلر تو چرق ہے  
بتر من سرور سہی شرم لدازد ز وقت  
غویشتن را چہ رو ایں جسہ او ہرق ہے  
آنکہ مردم کشی او دم بدم از خون جگر  
قلح چشم سرا از شہر خود بھرق ہے  
چپہ کراے دل شدہ صفا ز غمخوارِ نال  
گر بجا وقت بہ جائز تو میان کرتی ہے

اسی سطح پر زبان کے استعمال کی ایک صورت یہ ہے اور دوسری صورت وہ ہے جو ہمیں "ملا" لوری کے شعرا میں ملتی ہے جس میں ایک مصرع خالص انکسالی فارسی زبان میں ہے اور دوسرا مصرع خالص یا محاورہ اردو میں ہے :

در کس کہ خیانت کند الیہ ہرمد  
سے چارہ لوری نہ کرتے ہے نہ لڑے ہے

"نہ کرتے ہے نہ لڑے ہے" کے محاورے نے اثر آفرینی کا ایسا جادو جگا دیا ہے

۱۔ مقالات حافظ محمود شیران : جلد دوم، ص ۷۸، ۷۹۔

۲۔ مخزنِ نکات : قائم جالد پوری، ص ۷، المصن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۲۹ء۔

کہ مصرعے میں خوب النثر بن جائے کی قوت پیدا ہو گئی ہے۔

ایک اور صورت جس میں روزمرہ کی زبان زیادہ جم کر سامنے آتی ہے، عشقی خاں عشقی (م ۱۵۸۲/۱۵۹۰ء) کا فارسی قصیدہ "سرد و گرم زمانہ" ہے جس میں اردو و ترکی اشعار بھی اس کے قلم سے نکل گئے ہیں۔ اس قصیدے میں عشقی، جو اکبر کے دور میں میر جیشی کے عہدے پر ملاز تھا، یہ بتاتا ہے کہ جس شخص کی چاکر بھال ہے اور اس کے پاس دولت موجود ہے، ہر شخص اس کے آگے پہنچے بھرتا ہے۔ اور جس کے پاس یہ نہیں ہے تو ہر شخص اس سے آنکھیں پڑاتا ہے۔ خوشحال آدمی جب اپنے گھر جاتا ہے تو دیوان آنکھیں پھاڑتی ہیں اور دیدہ و دل فرخ راہ کرتی ہیں۔ ترکی بیوی اسے ترکی میں دعاؤں دیتی ہے، قاجک بیوی فارسی میں کلیاتِ شہر کہتی ہے اور جب ہندوستان بیوی سے آشنا ہوتا ہے تو وہ کہتی ہے :

ز نر ہندی ز یک طرف گوید ہوں تری لولہی تو سرا خونہ گور  
تم جو عجب کون پیار کرتے ہو ہوں بھی کرتی ہوں تمھارے پیار  
انے کوٹھے بہ میں پھاؤں ہلنگ اوس اوپر لیت جیو پاؤں ہسار  
بیچ لون لولہیاں چوگرد احترام ایں پاس تم بچکار  
لیکن بد حال مرد جب اپنے گھر جاتا ہے تو ہر بیوی پھٹ پھٹ کرتی ہے  
اور اس کی زندگی عذاب میں کر دیتی ہے۔ ایسے شخص سے ہندوستانی بیوی کہتی ہے :

ز نر ہندی ز یک طرف گوید تیری ماں کولی تیرا بابا پیار  
چھوٹو بھو تھیں پت سنا مت اول سچ لرا ہوں کہوں سرا مت مار  
نہو تھیں عجب کون نہ روئی و پائی مجھ توہیں عجب کون تھیں سواد و سنگار  
اب نہ راہوں تیرے خدا کی سون نکلوں گی تمھارے گھر تھیں پیار

یہ اشعار جو "ز نر ہندی" کے منہ سے کہلائے گئے ہیں، اس زمانے کی روزمرہ کی بات چیت کی زبان کو سامنے لاتے ہیں اور یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ عورتیں گھروں میں اس زبان میں بات چیت کرتی تھیں۔ یہ زبان بہت صاف ہے۔ اس میں ایک لہجہ ہے اور لہجے میں اثر ہے۔ اس میں مختلف زبانوں کے الفاظ ملتے چلتے ہیں۔ مثلاً "تھیں" گجراتی میں، "سوں" بمعنی میں راجستھانی میں اور "بچکار" پنجاب میں آج بھی بولا جاتا ہے۔ عشقی کے یہ اردو اشعار عہدِ اکبری



کی زبان و بیان کے قابل قدر سمجھے ہیں۔

شیرانی مرحومؒ نے "جہانگیر" کی ریاض سے فیضی و برہم خان اور جانی وغیرہ کے رہنے بھی نقل کیے ہیں جن میں زبان و بیان کی وہی صورت ہے جو ہمیں جانی، بہرام سقہ بخاری کے رہنوں میں ملتی ہے۔ کہیں ایک مصرع فارسی میں ہے اور ایک مصرع اردو میں اور کہیں آدھا فارسی میں اور آدھا اردو میں ہے۔ میر فارسی ہے لیکن ردیف و قافیہ عام طور پر اردو میں ہے۔

نورالدین جہانگیر (۹۰۵ھ - ۹۶۷ھ) ایک ہندو رانی کے ہنار سے پیدا ہوا تھا اور وہ اپنی مادری زبان سے اچھی طرح واقف تھا۔ "توزک جہانگیری" میں جس طرح جہانگیر نے اردو زبان کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں، ان سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ زبان جہانگیر کے سواج میں بس بسی تھی۔ اکبری کی طرح جہانگیر کو بھی نئے نئے نام رکھنے کا شوق تھا اور یہ نام عام طور پر اردو زبان میں پورے تھے؛ مثلاً جنت جیت، بسی بدن، روپ سندر، فرخ مستکھار وغیرہ راتھویوں کے نام رکھے۔ جس زبان کو جہانگیر "ہندی" کہتا ہے، یہ وہی زبان ہے جسے آج ہم اردو کے نام سے جانتے ہیں۔ "توزک جہانگیری" میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ "ہند کلا پانی غرورد آدم کہ بزبان ہندی مراد آب سیاہ است۔" یا ایک اور جگہ لکھتا ہے کہ "انا حال سفرہ دام کہ از دام ہائے مقرر است بزبان ہندی بھخور جال میگورند انداختہ اودم"۔ اس طرح "توزک" کے فارسی اسلوب بیان پر ہندی غاوروں کی چھوٹ نظر آتی ہے اور یہی عبادی فارسی میں ترجمہ ہو کر اظہار کا وسیلہ بنتے ہیں۔ سینکڑوں کی تعداد میں اردو الفاظ "توزک" میں بکھرے پڑے ہیں؛ چنبہ، قلاب، گھڑی، مشکھاس، بلی، تھانہ، ہوتا، پکا، کٹوری، کدچڑی، باجرہ، باڑی، چوکیدار، لیکہ، گوٹ، کٹارہ، چپورہ، گولی، اودھلاڑ، مگرچہ، ڈاک پوری، جھروکہ، سالون، کٹہ، گولی، پربل، وغیرہ ان کی صرف چند مثالیں ہیں۔

تاریخ اور تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں یہ زبان فارسی کے ساتھ ساتھ شاعری کی زبان بن گئی تھی۔ لیکن شال میں، فارسی کے اقتدار کے باعث آگے وہ درجہ حاصل نہیں تھا جو گجرات و دکن میں آگے میسر تھا۔ وہاں اردو کو، جو گجری اور دکنی کے نام سے پکاری جاتی تھی، نہ صرف سرکار دربار کی سرکاری حاصل تھی بلکہ ادب کی باقاعدہ روایت ان ستور کر پھیل رہی تھی۔

۱۔ مقالات شیرانی : جلد دوم، ص ۸۳-۸۷۔

اس لیے ادبی سطح پر اس دور میں جتنے نئے نئے وہ گجرات و دکن سے لعلی رکھتے ہیں۔

جہانگیر کے آخری دور میں کوکب ولد لعل خان نے (۱۰۳۵/۹۲۵ھ) میں "جمع المضامین" کے نام سے ایک ریاض مرتب کی۔ یہ "جمع" جہانگیر کے نام معنوں ہے۔ "جمع المضامین"، جو جہانگیری کی نظر سے بھی گزرا تھا، کوکب نے کئی حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ چلے حصے میں سو مختلف شعرا کی مثنویات اور دواویں سے منتخب اشعار دیے گئے ہیں۔ دوسرے حصے میں اکبری و جہانگیری عہد کے خوالین اور امرا کے اشعار دیے گئے ہیں۔ اس کے بعد فردیات، رباعیات، قصائد، قطعات، بچو و بزل آئے ہیں۔ اس کے بعد وہ اشعار دیے گئے ہیں جو کوکب نے بزبان ہندی لکھے ہیں۔ آخر میں لڑکا حصہ ہے جس میں سیاحت دکن کے چشم دید حالات قلمبند کیے گئے ہیں۔ اس حصے کا نام "سیر کوکب" رکھا ہے۔ خود مصنف نے لکھا ہے کہ "و بعد اشعار است کہ مؤلف این کتاب بہ زبان ہندی گفتہ و بعد اشعار فارسی و ہندی پارہ تراست کہ در حالت تقرید و تہرید سیر بلاد روئے دادہ..."

اسی دور میں شاہ مجدد صالح نسیمی لہالبہری کا نام آتا ہے جو عہد جہانگیری کے فارس کے مشہور شاعر تھے۔ فارسی میں نسیمی اور ہندی میں نسیمی تخلص کرتے تھے۔ غیر متشی الحان تھے۔ صاحب ہندوستان آیا تو ان کے ہاں سوان رہا۔ ہندی کلام ٹالید ہے لیکن تذکروں میں لکھا ہے کہ "در زبان ہندی بھاکا کیت و دھرم سوزوں ہی نمودار"۔

اس دور کی ساری کسر ایک ایسی تصنیف سے پوری ہو جاتی ہے جس میں بلند شاعرانہ سطح بھی ہے اور جس سے اس دور کے زبان و بیان کی پوری تصویر اسی سامنے آ جاتی ہے۔ یہ شالی ہند میں اس دور کی سب سے اہم، نمائندہ اور قابل قدر تصنیف "پکٹ کہانی" ہے جس کے مصنف جید الفضل، افضل پانی تھے (م - ۱۰۳۵/۹۲۵ھ) ہیں۔ افضل پانی ہی نہ صرف فارسی و اردو کے بلند پایہ شاعر تھے بلکہ فارسی لٹریچر بھی یکساں قدرت رکھتے تھے۔ مخلص ان کا پیشہ تھا۔ چنتہ عہد کو پہنچے تو ایک نو عمر ہندو لڑکی پر عاشق ہو گئے۔ عشق نے جنون کی حالت اختیار کی۔ زہد و تقویٰ چھوڑ کر گھربار کو خیرباد کہا اور دیوالہ وار

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم، ص ۹۱-۹۶۔

۲۔ تذکرہ روز روشن : ص ۹۹، مطبع شاہ جہانی، لہوہال۔

اٹھنے لگے۔ ہدائسی کے لڑکے عزیزوں نے لڑکی کو ستھرا بھیج دیا تو یہ بھی ستھرا چلے گئے۔ ایک دن وہ انھیں راستے میں نظر آئی۔ بے چین ہو گئے۔ اسے روک کر بات کرنی چاہی تو اس نے کہا کہ اس سبقت ڈالھی کے ساتھ مجھے شرم نہیں آتی ؟ افضل نے ڈالھی منڈوا لی ، زلار پہنا ، گوبال نام رکھا اور ایک مندر کے پھاری کا چپلا بن کر دن رات پوجا پاٹ میں مصروف ہو گیا۔ دن رات گٹھرو کی خدمت میں لگا رہتا۔ مارے بوسنی علوم۔ ہنگے اور جب گٹھرو کا انتقال ہوا تو گوبال نے اس کی جگہ لے لی۔ اس مندر کا دستور تھا کہ سال میں ایک مرتبہ عورتیں زیارت کو آئی تھیں۔ اس موقع پر افضل نے ”اے“ بھی دیکھا۔ رواج کے مطابق وہ قدم بوسی کے لیے بیٹھی۔ افضل نے ہاتھ تھام لیا ، آنکھوں سے ٹپلا اور پوچھا ”کیا مجھے پہچانتی ہے ؟“ اس نے دیکھا تو چہرہ گلابی ہو گیا اور اپنا ہاتھ افضل کے ہاتھ میں دے دیا۔

افضل کی شخصیت اور شاعری پر اس عشق کا گہرا اثر پڑا۔ ان کی فارسی شاعری میں جو دل دہائی اور وجود کو جلا دینے والی پتلی پتلی آج کا احساس ہوتا ہے اس کی وجہ بھی یہ ہے۔ عشق کی ہی آگ ، لراق کی لڑپا دینے والی یہی کیفیت ، ہجر کا یہی اضطراب اور بے کئی افضل کی ”ہکٹ کہانی“ میں رچ بس کر اتر آ رہی کا جادو جگمگ ہے۔

افضل نے ”ہکٹ کہانی“ ”بارہ ماسہ“ کی روایت میں لکھی ہے۔ ”بارہ ماسہ“ غالبن ہندوی چیز ہے۔ سسکرت میں اس کی کوئی روایت نہیں ملتی۔ یہ خیال کہ بارہ ماسہ ”رٹ ورتن“ کی ایک رو بہ منزلہ ہفت ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ”رٹ ورتن“ میں چار رتوں کا بیان ہوتا ہے اور اس کے برخلاف ”بارہ ماسہ“ میں ہر سہنے کا۔ پنجابی ، ہریانی ، برج ، اودھی اور اردو میں اس کی روایت ملتی ہے۔ ”گرو گرتھ صاحب“ میں بھی بارہ ماسے ملتے ہیں۔ ”بارہ ماسہ“ کی ایک قدیم طرز خواجہ سمود سید ملتان کے دیوان فارسی میں ملتی ہے جو مروجہ حال بارہ ماسہ کی اصل بنی جا سکتی ہے اور جسے وہ ”عزیزات شہورہ“ کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ بارہ فارسی سہنوں کے نام پر بارہ غزلیں لکھی گئی ہیں جو مختلف وزن اور ردیف و قافیہ میں ہیں۔ ہر غزل میں سات سات شعر ہیں ، مطلع میں التزاماً بارہ ماسے کی

شرح سمیٹنے کا نام آتا ہے۔ اب ایسے میں تا نو مسعود سید ساکن نے بارہ ماسہ کی روایت کو اپنا کر ”عزیزات شہورہ“ کا نام دیا یا پھر وہ خود اس کے مولف ہیں۔ اس سے اثنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ بارہ ماسہ بہت قدیم عوامی صنف ہے۔ افضل نے اسی عوامی صنف میں اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کے جوہر دکھائے ہیں۔

”ہکٹ کہانی“ میں افضل نے بارہ ماسہ کی روایت کے مطابق ، ایک عورت کی زبان سے ، جس کا رہا ہندیس میں ہے ، ہجر و لراق کی گولیاں کھڑات کا افسانہ کھرایا ہے۔ ہجر کی ایک ایک گھڑی سو سو بیٹھے کے برابر ہے۔ بڑھتے بیٹھے اور موسم اس کے درد و غم میں اضافہ کرتے ہیں۔ وہ پانچ تاروں کو دیکھتی ہے ، امدلے اٹھنے والوں پر نظر ڈالتی ہے ، ہڈیوں اور ہڈیوں میں وہ دوسروں کو رنگ ریلیں کرتے دیکھتی ہے تو برہ کی آگ اور بوڑک لٹھنی ہے۔ ایک ایک سہینہ وہ تصویریں نظار بن کر گئی گئی کر کاٹتی ہے اور جب بارہ سمیٹنے گزار جاتے ہیں تو اس کا یا واپس آ جاتا ہے اور ہجر ، وصال سے بدل جاتا ہے۔ یہ ہفت بارہ ماسوں کی عام ہیئت ہے۔ افضل کی ”ہکٹ کہانی“ بھی اسی انداز سے شروع ہوتی ہے۔ ہجر میں توڑتی ایک عورت اپنی شکوہوں سے غلاب ہو کر اپنی داستانِ دل یوں بیان کرتی ہے :

سنو شکوہو ہکٹ پیری کہانی : بدنی یوں عشق کے غم سوں ردوانی  
 نہ چھ کو بیوکا دن قاتلہ رانا : پرہ کے درد سوں سینہ پرانا  
 ارے یہ عشق ہے یا کیا بلا ہے : کد جس کی آگ سے سب چمک جلا ہے  
 ہکٹ مشکل آہٹ مشکل کہانی : ردوانی کی سنو شکوہو ، کہانی  
 یوں نصیحت کی ابتدا ہوتی ہے اور ہر سہینے میں موسم کی تبدیلی کے ساتھ فراق کے جذبات و احساسات کو دلپذیر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ چلا سہینہ سون

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم ، ص ۳۸۹ - ۳۹۲۔

۲۔ انگریزی ادب میں بھی نظم کی ایک قسم ملتی ہے جسے ”شیپ ہرڈ کیلنڈر“ (Shepherd's Calendar) کہا جاتا ہے۔ انیسویں کے ۱۵۷۹ء میں ایک ایسی ہی نظم ورجیل اور ٹیڈ کرکٹس کی پیری میں لکھی تھی جس میں سال کے ہر سہینے کے حساب سے بارہ مختصر مقامیں آئیں۔ ہر نظم کی ہر الگ تھی۔ اس میں سوائے پہلی اور آخری نظم کے ، گٹھرو انہی میں بات چیت کرتے دکھائے گئے ہیں۔ (ج - ج)

۱۔ قدیم اردو : جلد اول ، مرتبہ مسعود حسین خان ، ص ۳۸۷۔ غلابہ یونیورسٹی  
 حیدر آباد ۱۹۶۵ء



ہے۔ کالی گھٹائیں چاروں اور چھائی ہیں اور چاند کی فوج نے چڑھائی کی ہے :

ارے جب کوک کوئل نے سناں تباہی کن بدن میں آگ لگان

اندھیری رات جنگو جنگمگتا اری جلتی کے اور پھوس لانا

ساوڑن برما تو چاروں طرف چل تھل ہو گیا۔ سارا عالم تو سرسبز ہو گیا لیکن

بھال وصل اسی طرح سوکھا رہا۔ یہ ساوڑن کا سینہ بھی اسی لڑپ میں گزر گیا۔

"چلا ساوڑن سگر مابین نہ آئے" اور جب بھاؤں آیا تو اس کی حالت یہ ہو گئی کہ :

گھٹا لہم کی آہ چھاتی حیرن آئی اری دو نین نے ہر کھلا اکتال

کنوار آتا ہے لولہرائ کی آگ اور بے چین کر دیتی ہے اور اس کی مسجد میں

نہیں آتا کہ کیا کرے :

کھو کھوے جیوں ایو باج لازری جتھوں روت گئی ہے غیر ساری

لکھوں پیاں ارے اسے کاگ نے جا ملوئے ، ساتوئے سندر پیا ہا

کھجھ کاڑ کر تھو کو دکھاؤں لڑے دو ہتکھ ہو پلہار جاؤں

ارے یہ کاگ باہی لک نہ مانے مرہ دل دزدندوں کا نہ جانے

لیکن اس بات ہے :

کہ شاید چاکھے کیوں جتن کریں سنے اور آن کر ، دیکھے ہن کریں

کاتک کا سینہ آتا ہے تو بے فراری اور بڑھ جاتی ہے :

گئی برسات روت ، لکھرا فلک سب نمی دالم کہہ ساجن گھر پھر میں کب

پیا زان اکتی کیسے رووہ ری ستم اور ستم کیسے سہوں ری

اگھن کا سینہ آتا ہے تو بے چینی اور بڑھ جاتی ہے ۔ "اٹھوں پٹھوں چڑھوں ہر

ہام بردم"۔ نصیحت دل کو چھلتی کر دیتی ہے اور وہ کہہ اٹھتی ہے :

نصیحت کر بھیجے کالجے جلاؤ کرو کچھ فکر پیارے سون بلاؤ

ہوس کا سینہ اور ستم ڈھاتا ہے۔ وہ دوسروں کو اپنے اپنے ہا کے ساتھ دیکھتی

ہے کہ دود و غم دے بے فراری اور بڑھ جاتی ہے۔ احساس تنہائی سائب پھوہ ان کر

کائے لگتا ہے :

کروں عشرت پیا سنگ تاریاں سب

میں ہی کالیوں اکتیل ہائے یارب

اجی ملال مرا کک حال دیکھو

ہمارے کے ریلن کی اٹال دیکھو

لکھو تمویذ پی آوے ہارا

وگرہ جائے ہے جیوڑا بھارا

ارے ہالو ، تمہیں لونا پڑھوئے

پیا کے وصل کی دعوت پڑھوئے

ارے گھر آ اگن میری بھادے

اری سکھو کھان لک دکھ کتھوں رے

کہ بے جاں ہو رہی جا کر خبر لے

کہ ٹک ہو جا ، دوائی کو صبر دے

چلا ہوس اے سکھن آیا نہ کویہ ہاتھ

لہ حوئی سوچ ہر دلدار کے ساتھ

ماگھ آتا ہے تو آنسوؤں کے تار بندہ جاتے ہیں۔ طرح طرح کے اندیشے دل

میں بھدا ہوتے ہیں۔ ایک دن سو سو برس ہو جاتا ہے اور محبوب کی یاد لشر

ان جاتی ہے :

لہ بھولے بھو کو اک ساعت قری یاد نہیں تو نے کیا بھکوں گئے شاد

دھا باڑی مسافر سوں نہ کیجے اپنا دکھڑا غریبوں کو نہ دے

گیا سب جیونا عیبات عیبات نہ پوچھوں یک ذرا لک آئے کے بات

چھان ساجن ہسے اس دھس جاؤں ارے یہ آگ فن بن کی بھھاؤں

اگر غم ہے کھیں میری اگن کا کرو کچھ فکر پیارے کے ملن کا

بھاگن آتا ہے۔ وہ برہ کی حالت کا احوال بیان کرتی ہے۔ "پیت آتا ہے، ہساکھ

آتا ہے، جیو آتا ہے اور پھر بارہواں سینہ ساڑھ کا آ جاتا ہے۔ اس کی دعا

نیول ہو جاتی ہے اور وہ کیا دیکھتی ہے کہ اس کی سہیلیاں تنگل کا وہی ہیں،

گھر ہار آنکھ میں روشنی ہی روشنی ہے کہ اٹنے میں آنکھ کھل جاتی ہے :

پکاپک آنکھ میری کھل گئی رے نہ دیکھا کچھ ارے حیرن بھئی رے

اُس نے سکھوں کے اپنا خواب سنا یا اور پھر اس کی تعبیر یہ نکلی کہ :

چہ میٹم لٹکنا آوتا ہے یہ جھٹن ماہ را شرماتا ہے

کیا ہے ان لباس زعفرانی بھئی ہوں دیکھ کر اس کو دولی

اری میں دوڑ کر پاؤں پڑی جائے پیا نے کر پکڑ، لینی گلے لائے

طویل پیر کے بعد وصال میسر آتا ہے۔ عشق پر لازاں اپنی سکھوں کے ہوں

مخاطب ہوتی ہے :

اوی اے بوالہوس : بوشقی بازی      نہ جانو چوڑ و شطرج بازی  
اوی آسان نہ جانو عشق کرنا      من اس آگ میں پرگز نہ رونا  
ہازی بات کو ہانسی نہ جانو      محبت خانہ ملی نہ جانو  
ارے یہ عشق کا پھندا بکٹ ہے      لٹ مشکل لٹ مشکل لٹ ہے

’بکٹ کہانی‘ ایک طویل نظم ہے جس میں وہ تسلسل موجود ہے جو طویل نظم کو اثر اقربى بنا دیتا ہے۔ عام بول چال کی زبان میں پھر و وصال کی داستان اس طور پر سنائی گئی ہے کہ ایک رنگ رنگ تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ پوری نظم میں بیان کی ایسی روانی ہے جیسے جنگل میں بہتے چشموں میں ہوتی ہے۔ لہجہ، آہنگ اور لہجہ میں ایک ایسا بیٹھا پن ہے جو عجیبے عشق کی لکنت سے پیدا ہوتا ہے۔ ولا کی گرمی، احساس کو جگانے والا انداز، دل کو مٹھی میں لیے لینے والی کیفیت اور عشق و وفا کے مشرقی تصورات کا گہرا شعور اس طویل نظم کو اس دور کی اردو شاعری کا ایک شاہکار بنا دیتا ہے۔ پھر و لراق ایک کیفیت ہے لیکن اس کیفیت کے ہزار رنگ ہیں۔ موسم بدلتے ہیں تو کیفیت کا رنگ بھی بدل جاتا ہے۔ اصل نے ان مختلف رنگوں کو ایک ایسی ہم آہنگی کے ساتھ اچاگر کیا ہے کہ شعریت بھی باقی رہتی ہے اور پھر کی داستان میں تنوع بھی پیدا ہو جاتا ہے۔

وہ زبان جو ’بکٹ کہانی‘ میں استعمال ہوتی ہے، ذکئی اردو کے مقابلے میں زیادہ تازہ، زیادہ صاف اور منجھی ہوئی ہے۔ اس کا مقابلہ خواصی کی مثنوی ’سبیل الملوک بلیع الحال‘ (۳۵، ۳۶، ۳۷) یا مقیمی کی ’چندر بدن و سہار‘ سے کیجیے تو شبلی و ذکئی زبان کے فرق کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ شبلی کی زبان، جو ہمیں ’بکٹ کہانی‘ میں نظر آتی ہے، بچان کی مختلف یولیوں اور فارسی کے اثر سے اب بھرشی اثرات کے دائرے سے نکل کر جدید ترقی یافتہ شکل اختیار کر چکی ہے۔ زبان و بیان کی یہی وہ شکل ہے جو ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے۔ ’بکٹ کہانی‘ میں فارسی افعال و ضائر کو بے تکلفی سے استعمال کیا گیا ہے۔ نظم میں جہک جہک فارسی اشعار بے تکلفی سے آتے چلتے جاتے ہیں۔ کہیں ایک مصرع اردو میں ہے اور ایک فارسی میں، کہیں آدھا مصرع فارسی میں ہے اور آدھا اردو میں۔ یہ وہی شکل ہے جو امیر خسرو کے ہاں نظر آتی ہے لیکن بکٹ کہانی میں اردو نے غالب رنگ اختیار کر لیا ہے۔

’بکٹ کہانی‘ میں کل ۳۰۵ اشعار ہیں۔ ان میں فارسی اشعار کی تعداد ۱۰۰ ہے۔ البتہ اشعار جن میں ایک مصرع فارسی کا ہے اور ایک اردو کا، ایسے ہیں۔ ایسے اشعار جن کے ایک مصرع میں آدھی فارسی اور آدھی اردو ہے، ایسے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جہاں فارسی اشعار آتے ہیں وہاں روانی اور بہار کا زیادہ احساس ہوتا ہے، حالانکہ اردو و فارسی اشعار کی پھر ایک ہے۔ فارسی اشعار بھی نظم کا جزو بن کر آتے ہیں اور اثر و تاثر کو گہرا کر دیتے ہیں۔ ان کے مقابلے میں اردو اشعار میں اتنی روانی، برجستگی اور بے ساختگی کا احساس نہیں ہوتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ فارسی روایت، اردو کے مقابلے میں، زیادہ جاندار اور پرانی ہے۔ مہدیوں کے مسلسل استعمال نے اس میں ایک ایسی رجاوت پیدا کر دی ہے جس کی طرف اردو اب بڑھ رہی ہے۔

چونکہ ’بکٹ کہانی‘ سے اس دور کی زبان و بیان کی ایک پوری تصویر سامنے آتی ہے اس لیے ضروری ہے کہ اس کا لحاظ مطالعہ بھی کر لیا جائے :

- (۱) بکٹ کہانی میں اکثر لام کو رائے، مہملہ سے بدل دیا گیا ہے جیسے جرقا (جشنا)، چارا (جالا، یعنی جلاہا)، کاری (کالی)، ہادر (بادل)، دوازی (دیوالی)، عوری (بولی)، جری (جلی)، پود (پھول)، مارا (مالا)، سانوا (سانولا)، ڈارہ (ڈالنا)۔
- (۲) عربی فارسی الفاظ میں ’ز‘ اور ’ذ‘ کو ’ج‘ سے اور ’ع‘ کو ’گ‘ سے بدل دیا گیا ہے۔ جیسے لرجا (لرزا)، داگ (داغ)۔
- (۳) ضائر ہیں ہمیں، تیں، تو، تجھ، تجاری، تم، تمہیں، تمہری، تمہی، میں، تجھ، ہم اور ہمیں وغیرہ ملتے ہیں۔
- (۴) حروف چار و استفہام میں سہی (سے)، مہیں (میں)، کہہوں (کہیں)، این (ہے)، نک (نک)، یا (ہاں)، نال (ساتھ)، کاسے (کس لیے)، ہوئی (وہی) ملتے ہیں۔
- (۵) افعال کی صورت یہ ہے : ہن چلت ہیں (ہم چلتے ہیں)، لوہاں چلت ہیں (تو نہیں چلتی ہیں)، آوتا ہے (آتا ہے)، شرماتا ہے (شرماتا ہے)۔

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم، ص ۱۰۹-۱۰۸۔

۲۔ قدیم اردو : جلد اول، مرتبہ ڈاکٹر محمود حسین خاں، ص ۳۹۹-۳۹۸۔

۳۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد دوم، ص ۱۰۱-۱۰۰۔





بادشاہ ، حکام ، عہدہ دار اور طبقات خواص کو بھی ہے ۔ شاہجہان کے دور میں اردو زبان کی ایک ہمہ جہتی شکل بن گئی تھی اور اہل علم ، فارسی کے اقتدار کے باوجود ، اس میں بھی اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھا رہے تھے ۔ سیف خان ( ۱۰۹۵ھ / ۱۶۸۳ء ) ، تربیت عالی بخشی کا بیٹا ، اپنے زمانے کا خوش گو فارسی شاعر تھا ۔ " صبح گلشن " میں لکھا ہے کہ " در موسیقی و مقامات ہندی مہارت تامل داشت ، رسالہ " راگ دھری و رقص ہندی بکمال تحقیق نگاشت " ۔ شاہجہان کے دور میں ہمیں کوئی " ایکٹ کمیٹی " جیسا ادب پارہ نہیں ملتا ۔ البتہ دو ایک غزلیں ایسی ضرور مل جاتی ہیں جن کے مطالعے سے اس دور کی زبان کے رنگ روپ اور نوعیت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے ۔ منشی ولی رام ولی کی " غزل " جو عربی ، فارسی اور ہندی میں شہرہ رکھتے تھے ، اس دور کی زبان پر کسی جہت تک روشنی ضرور ڈالتی ہے :

چند دل داری دریں دنیا کہ دلا سے چلا ہے  
چند دل ہندی دریں عالم کدھر ہو چھوڑ جانا ہے  
جو انگلی اجل آید نکالت ککھ نہ لکھ آید  
عقباتی کہ کی تیری وہی تیرا بھالا ہے  
تبا و پیروہ و نگین ہم از آن تو یکشاہد  
دہنگے کفن کی چادر جو تیرا خاص بنا ہے  
ہزاراں کھانا کر داری " پر از حلا " پھلا رنگیں  
دیوین دوشت ازادا جو تیرا خاص کھانا ہے  
وہ شاندر بندر نرژندان برادرہا کہ می نازی  
وہی قیہ کو جلائی کے جناں پر بیت لہانا ہے  
تو مہمان آمدی این جا شدی خود خانہ " غاوند  
تو اپنے آپ کو بھولا کسی کو لا بھالا ہے  
شراب سرخ می نوشی ، اجل کر دی تو نوشی  
مرنہ کو دور مت سمجھو عجب وہ لک چالا ہے

۱۔ تذکرہ صبح گلشن : ص ۲۱۵ ، منشی شاہجہان بھوپال ۔

۲۔ پنجاب میں اردو : ص ۲۰۶ - ۲۰۷ ۔

طیب دیدار بہارم کہ روز اول شفاعتہا  
بہار و ست ولی را ما کہ آخر دام وانا ہے

شاہجہان کے عہد میں ہندوستان بڑھتی ہوئی ( ۱۶۸۲ء - ۱۷۰۷ء / ۱۰۹۳ء - ۱۱۰۹ء ) کا ذکر ملتا ہے ۔ برہمن شاہجہان کے دور حکومت میں پہلے دارا شکوہ کے میر منشی رہے اور بعد ازاں ( ۱۰۹۶ء / ۱۶۸۵ء ) کی وفات کے بعد وزارت کے عہدے پر فائز ہوئے اور " وائے رباب " کے خطاب سے نواڑے گئے ۔ برہمن بہ سلسلہ ملازمت ایک عرصے تک لاہور میں بھی مقیم رہے ۔ ان کی غزل کی زبان اور لہجے کے بھلاؤ میں نہ صرف فارسی غزل کی رچاوت ملتی ہے بلکہ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ زبان میں انہی اثوت اظہار پیدا ہو گئی ہے کہ احساسات و جذبات کو لکھنے بن کے ساتھ بیان کیا جا سکے ۔ اب ثبوت اظہار نے اپنے ارتقا کی کئی منزلیں طے کر لی ہیں ۔ واضح رہے کہ برہمن کی یہ غزل " ولی دکن کی شاعری سے بہت چلے کی ہے :

خدا نے کسی شہزادہ میں کو لانے ڈالا ہے  
نہ دلبر ہے نہ ساق ہے نہ شیشہ ہے نہ پیالا ہے  
پا کے ناؤں کی سمن کیا چاہوں کروں کس میں  
نہ لمبی ہے نہ سمن ہے نہ کٹھی ہے نہ مالا ہے  
خوبای کے باغ میں روئی ہوئے تو کس طرح یازاں  
نہ دولا ہے نہ مروا ہے نہ سوسن ہے نہ لالا ہے  
پا کے ناؤں عاشق کون قتل . . . یا عجب دیکھی  
نہ برجہی ہے نہ کرچھی ہے نہ خنجر ہے نہ بھالا ہے  
برہمن واسطے اشتان کے بھرتا ہے بگیا میں  
نہ گنگا ہے نہ جتا ہے نہ ندی ہے نہ لالا ہے

ان صفحات میں ہم نے بار بار شاہجہان کے دور تک اردو زبان کے رواج ، ارتقا ، وسعت اور ادبی کمونوں کا جائزہ لیا ہے ۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ نالادری کے باوجود یہ زبان اب فارسی کی جگہ اپنے کی تباوی کر رہی ہے ۔ شاہ روایت کے درمیان یہی زبان وسیلہ اظہار ہے ۔ ہندوستانی لشکر ، جو اردو کہلاتے تھے اور جن میں ہر علاقے کے لوگ موجود تھے ، ایک دوسرے سے اپنی زبان میں گفتگو کر رہے ہیں ۔ مختلف زبانوں کے مزاج ، الفاظ اور لہجوں کو سلیقے کے ساتھ جذب و ہم آہنگ کر کے ایک وحدت بنا دینے کی صلاحیت کی وجہ سے



بعد میں یہ زبان خود ”اردو“ کہلائی جانے لگی ہے۔ یہ سب زبانوں کی زبان ہے۔ یہ سب میں ہے اور سب اس میں ہیں۔

اس زبان کے نمونوں کا مقابلہ اگر دکنی اردو کے ادب ہزاروں سے کیا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ شمال کی زبان زیادہ ساف اور نکھری ستھری ہے۔ جہاں کا لہجہ، لفظوں کا انتخاب اور اظہار بیان زیادہ جلدول اور شستہ ہے۔ ان نمونوں کو دیکھ کر یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اظہار کی سطح پر اپنی فصیح و غیر فصیح کا فرق واضح نہیں ہوا ہے۔ ان ادبی نمونوں کی حیثیت ان پکھڑے ہوئے رنگا رنگ موتیوں کی سی ہے جو ان موتیوں کو پرو کر خوبصورت پار بنا سکے۔ سیاسی، سماجی اور تہذیبی حالات بھی تیزی سے بدل رہے ہیں۔



تیسرا باب

## دور اور رنگ زیب

(۱۶۵۷ء - ۱۷۰۷ء)

کبیر کے احسان کو اردو ادب کی تاریخ کبھی فراموش نہیں کر سکتی۔ کبیر نے ایک ایسے زمانے میں، جب یہ گری بڑی زبان نئی تہذیبی قوتوں کے سہارے اٹھنے کے لیے ہاتھ پیرا رہی تھی، اس کی وسعت و اہمیت کو محسوس کر کے اپنی صلاحیتوں کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور بہ آواز بلند اعلان کیا:

منسکرت ہے کوپ جل یہاں۔ ہوتا میر

یہ عوام کے نئے شعور کی آواز تھی اور مستقبل کا سورج اسی طرف سے طلوع ہو رہا تھا۔ تاریخ شاید ہے کہ تاریخ کا کوئی عمل، کوئی واقعہ یا کوئی حادثہ بلا سبب اچانک وجود میں نہیں آ جاتا۔ اردو زبان بھی اپنی جدید شکل میں اچانک وجود میں نہیں آ گئی۔ صدیوں کے معاشرتی، تہذیبی، سیاسی، معاشی اور لسانی حالات و عوامل نے اس زبان کو سہارا دیا اور ضرورت نے مسلمانوں کے طویل اقتدار کے ساتھ اسے ہندوستان کے ایک گوشے سے دوسرے گوشے تک پہنچا دیا۔ اگر مغلوں کے زوال کے ساتھ اردو زبان فارسی کی جگہ لینے لگی اور اس میں ہزاروں ادب تہذیبی ہونے لگا تو اس کے معنی یہ تھے کہ وہ مزوجہ تہذیبی اور سماجی ساٹھا، جو فارسی زبان کے لیے ایک دیوارِ ممانعت بنا ہوا تھا، اب کمزور ہو کر جواب دے رہا ہے۔ جب تک مغلوں کا نظام فکر و عمل مضبوط اور ترقی پذیر رہا اور اس میں معاشرے کی مختلف قوتوں اور عناصر کو یکجا کر کے ہم آہنگی و توازن پیدا کرنے کی جلاہت باقی رہی، فارسی زبان اس کی پیشہ پر چڑھی اور آنکھوں میں بیٹھی دل و دماغ پر حکمرانی کرتی رہی۔ اکبر کا بنایا ہوا تہذیبی اور سماجی ڈھانچا شاہجہان کے دور میں اپنے عروج کی انتہائی بلندیوں تک پہنچ کر تاج محل، لال قلعہ، شاہی مسجد اور قطری، جانب و کلیم کی شاعری میں ظاہر ہو کر

لہک مگر اتنا چور ہو جاتا ہے کہ اس میں زندگی کی نئی روح پھونکنے کے لیے نظام خیال کے مزید ابتدائی کی ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن مٹی ساہی قوتیں آئے انہی بڑی طرح دبائے رکھتی ہیں کہ کوندے کی طرح لہکتا خیال، متضاد عناصر میں ہم آہنگی پیدا کرنے والی قوت، زندگی میں حرارت پیدا کرنے والا عمل ایک رسم، ایک رواج بن کر سو گھونے اور مرجھانے لگتا ہے۔ مقل تہذیب کا اثر اتنا گہرا اور دور رس تھا کہ اس نے سارے ہندوستانی سماج کا بنیادی ڈھانچا بدل دیا تھا۔ چلی بار بر عظیم کی تاریخ سنگ گہر سطح پر سیاسی اتحاد اور ایک تہذیبی وحدت کے تصور سے آشنا ہوئی تھی۔ تہذیب کا یہ نظام اتنا وسیع اور عالمگیر تھا کہ مسالوں کے علاوہ چٹائی ریاستوں، راجستھان کے صحراؤں، وسطی ہند کے میدانوں اور شمال و جنوب کے ہندو راجاؤں نے بھی اپنی زندگی کا طرز فکر و عمل اسی کے مطابق بنا لیا تھا۔ تہذیب کا یہ ساتھ معاشرے کے سماج میں رس میں کر انہی اہمیت اختیار کر گیا تھا کہ فرد اسے بدلنے کا تصور بھی اپنے ذہن میں نہیں لاسکتا تھا۔ یہ تہذیب اپنے نظام خیال کے ساتھ یوں ہی پیدا ہوئی ہے، ہلتی بڑھتی ہے، جوان ہوتی ہے، بوڑھی ہوتی ہے اور پھر تیار ہو کر ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مر جاتی ہے۔ شاہجہان کے دور میں یہ تہذیب بوڑھی ہوئے لگتی ہے لیکن روایت کی ظاہر ٹیپ ٹاپ، معاشرے کو اس آکر نہ جانے والے بڑھاپے کا احساس نہیں ہونے دیتی۔ وہ تو خود تہذیب کے ساتھ بوڑھا ہو چکا ہوتا ہے۔ اس کے جذبہ و فکر میں عمل کی آگ خود ٹھنڈی بڑ چکی ہوئی ہے۔ معاشرے میں پیدا ہونے والا عدم توازن، بے یقینی، متضاد عناصر کی آویزش، چیزوں کے مربوط رشتوں کا بکھراؤ، اتانفس، بے اطمینانی اور انتشار، جو نظام خیال کے بوڑھا ہونے کی واضح علامتیں ہیں، اسے محسوس تو ہوتی ہیں لیکن معاشرہ ایسی رنگ میں رنگ کر ان کی طرف سے آنکھیں بند کر کے خود کو طرح طرح سے قریب دوانے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ وہ زبان سے کچھ کہتا ہے لیکن اپنے عمل سے اسی شاع کو کانٹے میں لگا رہتا ہے جس پر اس کا آئینہ ہے۔

اورنگ زیب عالمگیر (۱۶۵۸ء - ۱۷۰۷ء) تاج محل والے بوڑھے اور تیار بادشاہ کو یاد کر کے جب سلطنت کی باگ ڈور اپنے ہاتھ میں لیتا ہے تو تہذیب کی بھتی آگ کا جیس منظر آئے چاروں طرف سے گھیر لیتا ہے۔ اب صورت حال یہ ہے کہ معاشرے کا صحت مند توازن تیزی سے بگڑ کر اندر ہی اندر شرکی قوتوں کو ابھار رہا ہے۔ نظام خیال کی دم آہنگی کے نیچے دی ہوئی کمزوریاں، زندگی کی ہر سطح پر سر اٹھا رہی ہیں۔ نظام خیال کے نابود ذہن پر اکاس بیل تیزی

سے پھیل کر اپنا چال ان رہی ہے۔ متضاد عناصر کو جوڑنے والا مسالہ کمزور و کمزور ان عناصر کو الگ الگ کر رہا ہے۔ تہذیبی ماحول کا یہ باطنی عمل تھا جب اورنگ زیب عالمگیر بادشاہ غازی بر عظیم کے نقشے پر ابھرتا ہے اور ۱۶۵۸ء تک سارا بر عظیم، کابل سے چانگیم تک، کشمیر سے کاولری تک، اس کی قلمرو میں شامل ہو جاتا ہے۔ پچاس سال تک اورنگ زیب عالمگیر نے ایک اسی عظیم سلطنت پر حکمرانی کی جو رگیں، آبادی اور دولت کے اعتبار سے اس وقت کی دنیا میں سب سے بڑی مملکت تھی اور بر عظیم کی تاریخ میں نہ اس سے پہلے اور نہ اس کے بعد اتنی عظیم سلطنت کبھی وجود میں آئی تھی۔ عالمگیر نے اپنی بہادری، تنظیمی صلاحیت، دانش اور حوصلے سے اپنے سارے دشمنوں کو شکست دے کر زیر تو کر لیا لیکن نظام خیال کی بھتی آگ نے ان فتوحات میں استقلال پیدا نہیں ہونے دیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہر چیز قوت کے زور سے اپنی جگہ بٹھائی جا رہی ہے لیکن اندر سے وہ ہر لمحے اٹھنے کو تیار بیٹھی ہے۔ اوپر سے سطح آب ہر مکوں ہے لیکن اندر ہی اندر ایک ہولناک طوفان کڑوایں لے رہا ہے۔ ہر دور کا اظہار اس کے ادب و فن میں ہوتا ہے۔ اگر نظام خیال صحت مند ہے تو تخلیقی فنکاروں کے پاس زندگی کی ہر سطح پر کہنے کے لیے کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے۔ چونکہ اب نظام خیال صحت مند نہیں ہے اس لیے اس دور کے ادب و فن میں نہ ہمیں صحیح معنی میں عظمت نظر آتی ہے (ظاہر ہے کہ تکرار عظمت نہیں ہے) اور نہ وہ کشش جو دل و دماغ کو اپنی گرفت میں لے سکے۔ خطاطی، مصوری، موسیقی، فن تعمیر، ادب، تاریخ، سائنس، تعلیم اور دوسرے علوم و فنون لہجہ کر صرف روایت کی تکبر کو پیٹ رہے ہیں۔ نہ ان میں نئے تجربوں کا پتا چلتا ہے اور نہ فکر کی نئی اور نازہ سیات کا۔ ایسے میں جب اورنگ زیب نے اس بوڑھے نظام خیال میں ابتدائی فراہم کرنے کی کوشش کی تو وہ تہذیبی ساتھ، جس میں بر عظیم میں بسنے والی ساری قوموں کے لیے گنجائش موجود تھی، ان تبدیلیوں کے زور سے ٹوٹنے لگا۔ دیکھتے ہی دیکھتے چھتیں ٹیکنے لگیں، دیواریں ہوسید ہو کر گرے لگیں اور ساری غارت کا رنگ روپ اڑنے لگا۔ اور جب بادشاہ دہلی سے دکن چلا گیا تو شرکی قوتیں عفریت بن کر معاشرے کو اچکنے اور نگٹنے لگیں۔ بادشاہ کی توجہ جب اس طرف مبذول کرانی گئی جو کرتی دیواروں کو اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا تھا، تو اس نے یہی جواب دیا:

راجا چھوڑے نگری جو بھاوے ہو ہووے



جب تہذیب کا سرچشمہ خشک ہونا شروع ہوا تو فارسی زبان کا دریا اسی کے ساتھ خشک ہونے لگا اور فارسی زبان کی اہمیت و افادیت بھی اسی کے ساتھ کم ہونے لگی۔ اور وہ زبان، جو فارسی کے اعتبار کے سائنسے فطرون سے گری ہوئی تھی، نئے رنگ و روپ کے ساتھ ابھرنے لگی۔ اورنگ زیب عالمگیر کے طویل دور حکومت میں یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردو زبان فارسی کی جگہ لینے کی تیاری کر رہی ہے۔

اس دور میں اردو زبان مدرسوں اور مکتبوں میں عام طور پر ذریعہ تعلیم بن جاتی ہے۔ اورنگ زیب کے ابتدائی عہد حکومت اور آخری دور میں زبان کے رواج و استعمال میں غیر معمولی ترقی نظر آتا ہے۔ دکن میں اردو زبان و ادب کی روایت پر سے صدیاں گزر چکی ہیں۔ وہاں شاہان وقت نہ صرف اس کی سرپرستی کر رہے ہیں بلکہ خود اس میں دادر سخن بھی رہے ہیں۔ اورنگ زیب کی فتوحات کے ساتھ جب شالہ اور جنوب گھر آئیں بن جاتے ہیں تو دکن کے اثرات بھی تیزی سے شالہ آئے اہل علم و ادب کو متاثر کرتے ہیں اور یہ زبان چان بھی شاعری اور تصنیف و تالیف کی زبان بننے لگتی ہے۔ اورنگ زیب کے زمانے میں ایسی کتابیں کثرت سے نقل کی جاتی ہیں جو اردو میں انکھی ہوئی تھیں۔ اُس زمانے میں طلبہ فارسی زبان اسی طرح پڑھتے نظر آتے ہیں جس طرح آج طلبہ انگریزی زبان پڑھتے ہیں۔ تعلیمی و تدریسی سطح پر سب سے اہم اور محاذیہ نام میر عبدالواسع پانسوی کا ہے۔

میر عبدالواسع پانسوی عہد عالمگیر کے ازرق ہیں اور اردو زبان کی تاریخ میں ”غرائب اللغات“ کے مصنف کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ معلّٰی اُن کا پیشہ تھا، لہٰذا طلبہ کے فائدے کے لیے انھوں نے بہت سی کتابیں لکھیں جن میں ”رسالہ عبدالواسع“، ”شرح یوسف“، ”شرح زلیخا“ اور ”صد ہاری“ معروف یہ ”جان پہچان“ ان کی معروف تصانیف ہیں۔ ”غرائب اللغات“ بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے جس میں ایسے اردو الفاظ کے معنی لکھے گئے ہیں جو فارسی لغات میں نہیں ملتے۔ یہ اردو زبان کی پہلی لغت ہے۔ تقریباً نصف صدی بعد جب سراج الدین علی خان آرزو (۱۶۸۷ء-۱۷۵۵ء) نے ”غرائب اللغات“ کو بنیاد بنا کر اپنی لغت ”نوادیر الافلاک“ کے نام سے تالیف کی تو ”غرائب اللغات“ کی تصنیف کا مقصد واضح کرتے ہوئے لکھا کہ ”لغات ہندی کہ فارسی یا عربی

یا ترکی“ اُن زبان زہر اہل دیار کمتر ہوتا، در آن پانہائی“ اُن مرقوم فرمودہ ہے۔ عبدالواسع کی یہ لغت چونکہ تدریسی ضرورت کے پیش نظر لکھی گئی تھی، جس کا مقصد ابتدائی درجوں کے طلبہ کے ذہن میں معنی کی ایک بلکی سی تصویر ابھارنا تھا، اس لیے لفظوں کے مختلف معانی کے بارے میں فرق کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی؛ مثلاً پہل کے معنی معصہ، چیدان اور فخر کے دے گئے ہیں۔ اسی طرح اندر سے اور جلیس کو ایک ہی چیز بتایا گیا ہے۔ نکمہ، گھنڈی، بے کار اور بے کار میں کوئی فرق نہیں کیا۔ مؤلف نے طلبہ کے ذہنی معیار کے پیش نظر اتنا بنا دینا کافی سمجھا کہ تھک چور کو کہتے ہیں یا قیل کے معنی قتلوں کے نول کے ہوتے ہیں۔ اس لغت میں اردو کے الفاظ اُسی اسلا میں لکھے گئے ہیں جس طرح عوام انھیں بولتے تھے۔ مثلاً چوتھ (چوتھ)، پچاوا (پڑاوا) رھل (رھل)، چرکھی (چرخ)۔ اقبالہ سے لے کر کز لواح میرٹھ تک یہ الفاظ آج بھی اسی طرح بولے جاتے ہیں۔

”غرائب اللغات“ اردو لغت نویسی کی روایت کی پہلی کڑی ہے۔ اگر ہم اس لغت کو جدید فن لغت نویسی کے لحاظ سے دیکھیں گے تو ہمیں یقیناً مایوسی ہوگی۔ کسی فن کے باقی کام کو شروع کر کے اس کی بنیاد ڈالنے میں اور پھر آنے والے اس کام کو آگے بڑھا کر مکمل کرتے ہیں۔ یہی کام میر عبدالواسع پانسوی نے کیا۔ اردو لغت نویسی کے باقی کی حیثیت سے اُن کی اہمیت ہمیشہ قائم رہے گی۔ اس لغت کے نظام سے اس دور کی زبان اور لفظوں کے استعمال کی داستان جینی جا سکتی ہے۔ کسی زبان میں لغت کی ضرورت اسی وقت پیش آتی ہے جب وہ ارتقا کے منازل طے کر کے ادبی و علمی سطح پر استعمال کی جانے لگی ہو۔

- ۱۔ نوادر الافلاک: مرتبہ ڈاکٹر عید عیداللہ، ص ۳، مطبوعہ انجمن ترقی اردو کراچی، ۱۹۵۱ء۔
- ۲۔ ڈاکٹر عیداللہ نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ ”جو شخص (میر عبدالواسع پانسوی) گھن کو ایک ”کیرم چوب خواو“ قرار دے اس کی لغت مشاہدہ اور عام معلومات کے بارے میں کوئی کلمہ خیر کہہ سکتا ہے۔“ (آرکائیو کالج سیکرٹری، ص ۲۰، نومبر ۱۹۵۰ء)۔ ہمارا خیال ہے گھن اسی کڑے کو کہتے ہیں جو لکڑی میں یا علی میں لکھا ہے اور چان عبدالواسع نے کوئی غلطی نہیں کی۔ (ج۔ ج)

”مصلح باری“ جو ”جان پہچان“ کے نام سے بھی معروف ہے، اسی سلسلے کی دوسری کڑی ہے جس میں عربی، فارسی اور اردو کے ہم سنی الفاظ، اشعار میں بیان کیے گئے ہیں تاکہ طلبہ عربی و فارسی کے الفاظ اردو کی مدد سے یاد کر سکیں۔ ”مصلح باری“، جیسا کہ مولانا شیرانی کا خیال ہے، ”خالق باری“ ہے کہیں پتھر اور مفید ہے۔ یہ تین زبانوں کا نصاب ہے جسے اردو شعر میں لکھ کر طلبہ کی لسانی ضرورت پوری کی گئی ہے۔

عبدالواسع سے یہ کتاب تین زبانوں کی ہے نصاب اس کتاب کی نوعیت اور مزاج کو سمجھنے کے لیے ہم ”فارسی نایب معادرو“ سے چند شعر نقل کرتے ہیں :

خوابدن نوشتن، فہمیدن جانو بڑھنا لکھنا سمجھنا مالو  
آوردن بردن، سوختن کہنے لانا اچھانا چلانا کہنے  
چٹن سودن شالیدن جان بکنا گھسنا کھرچنا جان  
تافتن باتن ساختن جانو پالٹنا پھٹنا ستورنا پھچاؤ

اس دور میں جہاں طالب کے فائدے کے لیے لسانی کتابیں لکھی جا رہی ہیں وہاں عوام و خواص کے فائدے کے لیے نہیں تصانیف بھی اسی زبان میں لکھی جا رہی ہیں۔ مولانا شیخ عبداللہ انصاری نے ۱۰۷۶ھ/۱۶۶۲ء میں ”فقہ ہندی“ کے نام سے ایک رسالہ لکھا جس میں اسلامی فقہ اور مسئلہ مسائل کو شعر کا جامہ پہنا کر اس طرح سمجھایا گیا ہے کہ عام آدمی، مرد عورت۔ بھی اس سے استفادہ کر سکے۔ انداز اور لہجہ ایسا اختیار کیا گیا ہے کہ اُسے عقل میں ترنم سے بھی بڑھا جا سکتا ہے۔ ہر مسئلے کے لیے الگ الگ فصل قائم کی گئی ہے جیسے ”فصل در بیان ارکان ایمان“، ”فصل در بیان شرائط ایمان“، ”توحید حق تعالیٰ“، ”در بیان ملائکہ“، ”قیامت و علامات“، ”الرائق ایمان“، ”واجبات ایمان“، ”واجبات اسلام“، ”در بیان گناہ کبیرہ“، ”آبِ بقید و آبِ مطلق“، ”کشیدن آبِ چاہ“، ”وضو“، ”غسل“، ”مبشی و نفاس“، ”مسحِ موزہ“، وغیرہ۔ عبداللہ انصاری ”فقہ ہندی“ میں علم شریعت اور

مسئلہ مسائل کی اہمیت یوں واضح کرتے ہیں :

مطلب مسئلہ بوجھتا فرض عین کے جان  
عربی، ترکی، فارسی، ہندی یا افغان  
علم شریعت بوجھتا فرض عین کے جان  
بالغ عورت مرد کون جو ہوئے مسئلہ

”فقہ ہندی“ اور اس قسم کی دوسری تصانیف سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ اولیٰ علم اس زبان کو اس لیے استعمال کر رہے ہیں کہ ان کے اپنے مقاصد کو عام کرنے اور پھیلانے کا لب یہ ایک مؤثر ذریعہ ہے۔ یہاں زبان میں ایک جاؤ اور قوتِ اظہار کی بڑھتی ہوئی صلاحیت کا پتا چلتا ہے۔

میں تصانیف کے سلسلے میں ایک اور مصنف شیخ محبوب عالم ساکن چھپرہ ہیں۔ یہ بھی عجلہ عالمگیر کے بزرگ ہیں۔ ان کی تین تصانیف ہم لکھ چکے ہیں : ”عشر نامہ“، ”مسائل ہندی“ اور ”درد نامہ“۔ یہ سب اسی ترکیب سے تصنیف ہوئے ہیں۔ ”عشر نامہ“ کی زبان قدامت لیے ہوئے ہے، ”مسائل ہندی“ کی زبان تسید صاف ہے اور ”درد نامہ“ کی زبان اس سے بھی زیادہ صاف ہے۔ ”مسائل ہندی“ کی وجہ تالیف محبوب عالم نے یوں بیان کی ہے :

طالب بہت اس باز کی دیکھی سانجھی سوجھ  
لکھی کتاب اس واسطے ہندی بولی بوجھ  
اور مسلمان اب پٹھان سیکھاں ہاتھان دین  
ہندی کی بول کے اندر بوجھان واہ بچین

اب ”ہندی بولی“ کی اہمیت یہ ہو گئی ہے کہ وہ مسلمانوں کو راہِ یقین دکھا رہی ہے۔ ”درد نامہ“ میں روایت اور قوتِ اظہار بڑھ جاتی ہے جس کا اندازہ ان تین اشعار سے کیا جا سکتا ہے :

اللہی لکتر خودی کہینچ لے  
مسلمان محبوب عالم کون دے  
کسے عشق سون لعت احمد رسول  
دو عالم میں ہو جائے مقبول  
پہل بات حقیرت کے دکھ کی لکھی  
پہر موت نامہ لے کا لکھی

۱۔ جان پہچان : خطوطِ محزونہ، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ فقہ ہندی : خطوطِ انجمن، کراچی۔



ان محمولوں سے، جو تاریخی و لسانی اعتبار سے کبھی دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں، اس بات کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اردو زبان مختلف لسانی اثرات قبول کر کے، اپنی جدید شکل میں، ایک ادبی زبان تو ضرور بن گئی ہے لیکن ابھی وہ اظہار و بیان کے اس معیار تک نہیں پہنچی ہے جو فارسی کو حاصل ہے۔ تدریس و تہذیب سطح پر اردو زبان تیزی سے فارسی کی جگہ لے رہی ہے لیکن فارسی کی اہمیت و حیثیت کم ہونے کے باوجود ابھی باقی ہے۔ اب فارسی کے لسانی گراسی شعرا بھی رواج زمانہ کے مطابق اردو میں دائر سخن دہنے لگے ہیں۔ شیخ ناصر علی موہندی (م ۱۹۶۷ء) کا اردو کلام آج بھی اس زبان کی حالت، کیفیت اور رواج کی داستان بنا رہا ہے۔ یہ وہی ناصر علی ہیں جن کا ذکر ولی دکنی نے اپنے ایک شعر میں اس طرح کیا ہے :

آجہاں گر جا پڑے جنوں مصرع برق اگر مطلع نکھوں ناصر علی کون  
ناصر علی کی جو اردو غزلیں ملتی ہیں ان میں فارسی زبان کی دچاوٹ اور فارسی مضامین کو اردو کا جامہ پہنانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے۔ ان غزلوں میں موسیقی کی جھٹکار ابھی ہے اور جذبہ و احساس کو اردو زبان میں ادا کرنے کی قوت ابھی۔ یہ غزل دیکھیے :

سجھ کے 'حسن' کا لڑاں پڑھیا ہے میں نظر کر کر  
نہیں ہاں غلط اوس میں دیکھیا زہر و زہر کر کر  
معانی اور بیان بہتر بدیع اس کو سمجھتا ہوں  
پڑھی ہے حسن میرے کی مطلق جس فکر کر کر  
کلام عشق پہتا کون بنا حکمت سون منطق سون  
وگر نہ اس مطلق کون رکھا تھا مختصر کر کر  
اصول اور فلسفہ کب لک بھروں تکمیل اسے ہاراں  
ہدایہ عشق کا غالب ہوا مجھ پر اثر کر کر  
جوس قیہ کاروان کا من علی آن شوخ ہے ہوا  
کہا ہے ہار ہستی کا ولے عزم سفر کر کر

۱۔ آپ حیات : چھ حسین آزاد، ص ۹۲۔

۲۔ از بیاض نوشتہ دور جد شاہ ۱۹۶۱ء بحوالہ پنجاب میں اردو، ص ۳۱۲-۳۱۳۔

اب ایک غزل کے تین شعر اور دیکھیے :

چندر سے منگو ہو یہ خال مشکین ٹپٹ ہشونگی لٹک رہا ہے  
عجب ہے ہاراں کہ ایک زنگی ہلکے دوسے اٹک رہا ہے  
بہتر فراگی اشلر بسنا رکھیے جو 'اڑیں جیں' دماغ  
ہوا ہے جوتا چکت میں مشکل کہ تیغ آبرو سرک رہا ہے  
علی تلختر مقام جمن کون ہوا ہے حاصل زوصلر جانان  
جو چشم ترکمی ہوا ہے حیران بوسل دلدار چھٹک رہا ہے

ناصر علی کی غزل کے مزاج اور زبان و بیان پر دکنی روایت کے اثرات کو سمجھنے کے لئے یہ چار شعر اور دیکھیے :

لین کے ساغر تین کے بہتر اچھوں لیل سون بل پڑے گا  
ووہنگی ترگی خجل چمن سون گلوں کی اکھیاں میں گل پڑے گا  
دو لین کاری تین کی جالی حیران کرنی لوگن کے قالین  
تیرا ہ ہوگا تمام عالم جیب ان لین سون کجیل پڑے گا  
کمن کے ابرو کمان دسے ہلکے ہے حاضر جو ایر تارک  
نظر غضب کی نہ دیکھ ساجن کوئی بھارا اونھل پڑے گا  
علی بلاعت ترے سخن کی اگر زلیخا سنے کی کہیوں  
مصر میں ہووا دگر ہووہکا درم نہ ہونف کا مل پڑے گا

ان اشعار میں دو اثرات، کہیں مل جاتی ہیں اور کہیں الگ الگ، واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ ایک فارسی غزل کا اثر جو فارسی تراکیب، ہندوئوں، ریشیت علامات اور مضامین میں ملتا ہے اور دوسرا دکنی روایات اور زبان و بیان کا اثر۔ فارسی کا اثر ہار ہستی، خال مشکین، 'اڑیں جیں' تیغ آبرو، چشم ترکمر، بوسلر دلدار جیسے تراکیب میں واضح ہے۔ دوسری اور خصوصیت کے ساتھ تیسری غزل کو اگر دکنی غزلیات میں ملا دیا جائے تو پہچانا مشکل ہوگا کہ یہ غزل علی کی ہے یا کسی دکنی شاعر کی۔ بیان الفاظ پر اور ان الفاظ سے پیدا ہونے والے مزاج پر دکنی زبان و بیان کا اثر غالب ہے۔ چندر سے منگو ہووا ہے جیوتا چکت میں مشکل، لین کے ساغر، کمن کے بہتر، تین کے ابرو کمان دسے، اچھوں، ساجن، سون، ہونا، کجیل وغیرہ الفاظ سے جو دکنی اردو شاعری

۳۔ از بیاض نوشتہ دور جد شاہ ۱۹۶۱ء بحوالہ پنجاب میں اردو :

کے ساتھ مخصوص ہے۔ علی کئی سال تک اورنگ زیب عالمگیر کے وزیر اعظم ذوالفقار خان کے دامنِ دواست رہے اور بیجاپور میں قیام کیا۔ دکن میں اردو کی روایت پرانی اور عام تھی۔ اردو میں شاعری گزرنے کا خیال بھی یقیناً انہیں وہیں آیا ہوگا اور انہوں نے اسی رنگِ سخن و لفظِ زبان کی پیروی کی ہوگی جو اس وقت دکن میں مقبول تھا۔

ابھی ہم شمال میں بکھرے ہوئے موتیوں کو چن رہے ہیں لیکن ادھر دکن میں اردو ادب کی روایت کا دریا، صدیوں کی مسافت طے کر کے، ہاٹ دار ہو چکا ہے۔ عالمگیر کی شروعات دکن کے ساتھ جب شمال اور جنوب صدیوں بعد مل کر ایک ہو جاتے ہیں تو ادبی روایت کی ہوائیں دکن سے شمالی ہند کی طرف تیزی سے چلنے لگتی ہیں اور وہ زبان جو چار صدی پہلے شمال سے دکن گئی تھی اب ادبی زبان بن کر خود شمال کے لیے ایک نمونہ، ایک معیار بن جاتی ہے۔ لیکن اس سے قبل کہ ہم دکنی ادب اور اس کی روایت کا مطالعہ کریں، پہلے گجرات میں اردو کی روایت کا مطالعہ اس لیے ضروری ہے کہ وہاں کی روایت دکن سے قدیم تر ہے اور اس روایت نے دکن کے ادب پر گہرے اثرات ڈالے ہیں۔

☆☆☆

## فصل دوم

# گجری ادب اور اس کی روایت

(۱۰۵۰ء - ۱۴۰۰ء)

LIBRARY  
National Archives of India  
New Delhi



کی حرکت میں حرکت لائے کے علاوہ میں ۵۴۰۰ (۹۱۹ع) میں تقریباً دس ہزار مسلمان آباد تھے۔ اور وہ مسلمان جو ہندوستان ہی میں پیدا ہوئے، یا سرہ کہلاتے تھے۔ ان حالات میں مسلمانوں کے نظام حیات کے اثرات، وقت کی ضرورت کے ساتھ، آہستہ آہستہ معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر گئے اور ایک ایسی فضا اور ایسا ماحول پیدا ہو گیا کہ یہ اثرات آنے والے دور میں اور تیزی سے پھیل سکیں۔ اس میل جول سے عربی کے الفاظ یوں کی بولیوں میں ملے اور پھر کچھ عرصے کے بعد فارسی کے الفاظ ان میں شیر و شکر ہوئے اور ایک ایسی کھپڑی تیار ہوئی جس نے اظہار میں سہولت پیدا کر دی۔

یہ بات واضح رہے کہ کوئی معاشرہ کسی دوسری زبان کے لفظوں کو بلاوجہ قبول نہیں کر لیتا۔ الفاظ تو خود خیال کی علامتیں ہوتے ہیں اور جب کوئی معاشرہ کسی دوسری زبان کے الفاظ قبول کرتا ہے تو وہ غیر شعوری طور پر ان خیالات کو قبول کرنے پر آمادگی کا اظہار کرتا ہے۔ عربی فارسی الفاظ کی آمیزش نے ایک طرف ان بولیوں میں حرکت پیدا کی اور دوسری طرف مسجد معاشرے میں عمل حرکت کو بھی تیز کر دیا۔ یہ عمل ہم پر اس علاقے میں دیکھتے ہیں جہاں مسلمان آباد ہو رہے ہیں۔ یہ بات ابھی دلچسپ ہے کہ عربی فارسی کے الفاظ جس جس بولی میں گھل مل رہے ہیں، وہ بولی دوسرے علاقے کی بولی کی ہم شکل ہوتی جا رہی ہے اور خصوصیت کے ساتھ شورشی پراکرت کی آپ بھلاشوں میں یہ مشابہت اتنی گہری ہو گئی ہے کہ ان کے خاندان کو ایک نظر میں آسانی کے ساتھ پہچانا جا سکتا ہے۔

تقریبی سطح پر اس آسانی عمل نے گہرے اور دور رس اثرات چھوڑے ہیں۔ ان علاقوں میں ان اثرات کے دائرے چلے گئے جہاں عربی فارسی زبان اور مسلمانوں کے نظام خیال کے اثرات پہلے پہنچے، اور ان علاقوں میں ہمہ میں بنے جہاں یہ اثرات بعد میں پہنچے۔ اسی لیے قدیم اردو کے بھونے وقت کے ساتھ ساتھ مختلف علاقوں میں نظر آتے ہیں اور خصوصیت کے ساتھ، جیسا کہ ہم نے کہا ہے، ان اثرات سے شورشی آپ بھلاشوں کے علاقوں میں یہ مشابہت اتنی واضح ہو جاتی ہے کہ وہ ایک ہی زبان کے مختلف روپ نظر آتے ہیں۔ یہ عمل ایک طرف عرصے تک جاری رہا، جب سلطنت دہلی قائم ہوئی اور مسلمانوں کی فتوحات شمال سے

پہلا باب

## پانچویں صدی ہجری سے آٹھویں صدی ہجری تک

(۱۵۰-۱۴۰۰ع)

پچھلی فصل میں ہم نے شمالی ہند میں اردو زبان کے رنگ روپ اور اس کے ارتقا کا مطالعہ کیا ہے۔ اس مطالعے کے دوران میں ہم نے دیکھا کہ وہ زبان جسے آج ہم اردو کے نام سے جانتے ہیں، برعظیم کے دور دراز علاقوں میں بھی نہ صرف اپنے غد و خال بنا رہی ہے بلکہ کھجرات و دکن میں، شمالی ہند سے پہلے، ادبی زبان کی حیثیت اختیار کر رہی ہے۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ مسلمانوں کی آمد کے وقت صورت حال یہ تھی کہ یہاں کی زبانوں کا ارتقا رک گیا تھا۔ ذہنی و سیاسی انتشار نے سارے برعظیم میں ڈیرہ چا رکھا تھا، جنہاں اور تنگ نظری نے عالم انسانیت کی کمر چھکا دی تھی۔ اس صورت حال میں ہر وہ ترقی پذیر نظام خیال، جو معاشرے کے انتشار کو اتحاد میں بدل سکے اور جنہاں و تنگ نظری کی تاریکی کو فکر و نظر کی روشنی دے سکے، قابل قبول ہو سکتا تھا۔ سیاسی زمین سنبھلائے ایسے ہی نظام خیال کی آرزو مند تھی۔

ایسے میں ہم دیکھتے ہیں کہ برعظیم میں جہاں جہاں باہر سے آنے والی قومیں آ جا رہی ہیں، آباد ہو گئی ہیں، وہاں وہاں سیاسی، تہذیبی، معاشرتی و ایمانی سطح پر تیزی سے تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں۔ ان کے خیالات یہاں کے باشندے قبول کر رہے ہیں۔ مساوات و اخوت کی اقدار انہیں شدت سے متاثر کر رہی ہیں اور ان کی بولیوں میں باہر کی زبانوں کے الفاظ مل جل رہے ہیں۔ عربوں کا تعلق کھجرات سے خصوصاً اور مالابار، سنجان اور سندھ سے عموماً بہت قدیم ہے۔ عرب سیاحوں کی یادداشتیں آج بھی اس کی گواہی دے رہی ہیں۔ "راجہ ولیہ رائے

جنوب اور مشرق سے مغرب تک پہنچیں تو یہ فاتح اپنے ساتھ اسی زبان کا ایک روپ ، جو سندھ ، ملتان ، پنجاب و سرحد سے ہوتا ہوا دہلی آیا تھا اور یہاں کی زبانوں سے مل جل کر ایک صدی میں بن ستر کر تیار ہوا تھا ، ان علاقوں میں لے کر داخل ہوئے ۔ زبان کے اس روپ نے ایک طرف ملک گیر تہذیب کی پیدائش میں آسانیاں پیدا کیں اور دوسری طرف ہر علاقے کی بولیوں کے الفاظ قبول کر کے خود اس نے اپنے دامن کو بھی وسیع سے وسیع تر کر لیا ۔ ایک نو شور سیٹی اپ بھرنش کے راستہ خاندانی تعلق کی وجہ سے ، جس کا حلقہ اثر چلے ہی بہت بڑھلا ہوا تھا ، اور دوسرے مختلف علاقوں کی زبانوں کے الفاظ کو فراغ دہی سے اٹھانے اور سارے برعظیم میں سیاسی ، معاشی و معاشرتی ضرورت کے تحت عام طور پر کثرت سے استعمال میں آنے کی وجہ سے برعظیم کی بیشتر زبانوں کا مزاج اس زبان میں دو آہا اور سب کے خون نے اس کے رنگ و نور میں نکھار پیدا کر دیا ۔ اس لیے برعظیم کی زبانہ آرزوئیں اس کے اندر چھپی ہوئی محسوس ہوتی ہیں ۔ اور جب مختلف علاقوں کے لوگ اس زبان کا لسانی و تراضی تجزیہ کرتے ہیں تو وہ اپنے علاقے کی زبان سے اس درجہ گہری مماثلت پاتے ہیں کہ اس کا مولد و منشائی ہونے علاقے کو قرار دیتے ہیں ۔

اسی زبان کا ایک روپ ہمیں گجرات میں ملتا ہے جسے ”گجری“ یا ”بولی گجرات“ کا نام دیا جاتا ہے ۔ تاریخ بتاتی ہے کہ جب گوہر قوم فاتح کی حیثیت سے ہندوستان میں داخل ہوئی تو اس نے اپنے جنوبی مقبوضات کے تین حصے کیے ۔ سب سے بڑے حصے کا نام سہارنہ ، دوسرے کا گوہر راٹھ اور تیسرے کا سورنہ رکھا ۔ ہندوستان کے ترک فاتحوں نے گوہر راٹھ سے کہ ان کی زبان سے ادا ہوتا مشکل تھا ، گجرات بنا دیا ۔ برعظیم کے مغرب اور مکران و سندھ کے نیچے ، خلیج کچھ سے ملحق علاقہ آج بھی ترک فاتحوں کے اسی نام ”گجرات“ سے موسوم ہے ۔ قدیم زمانے میں یہاں بھروچ ، کدھیاپت اور سورت کی وہ بندرگاہیں قائم تھیں جہاں سے ساری دنیا میں تجارت ہوتی تھی ۔ ان شہروں کی حیثیت بین الاقوامی شہروں کی تھی کہ جہاں ہر ملک و دیار کے باشندے نظر آتے تھے ۔ گجرات کا علاقہ ، زاروں سال سے مختلف قوموں کی آماج گاہ رہا ہے ۔ ظہور اسلام سے قبل بھی عرب قابض یہاں آباد تھے ۔ یونانی یہاں آئے ، عربوں نے یہاں قدم جمایا ،

عمود غزنوی نے یہاں لشکر کشی کی اور غوری یہاں حملہ آور ہوئے ۔ ۱۱۹۲ء (۱۲۰۷ء) میں ہیک آغ خان اور ملک نصرت کی قیادت اور ہندوستانی و سندھی فوج کی مدد سے علاء الدین خلجی (م ۱۳۱۵ء) نے گجرات کو فتح کر کے اپنی فدیہ میں شامل کر لیا ۔ اس فتح کے ساتھ گجرات براہ راست سلطنت دہلی کے زیر اثر آ گیا اور مسلمانوں کا نظام خیال اور ان کی زبانیں اپنے الرات یہاں کی زبانوں پر ڈالنے لگیں ۔ علاء الدین خلجی کی فتح گجرات کے بعد فارسی زبان کے اثر نے تیزی سے اپنے قدم جانے شروع کیے ۔ یہ سلسلہ تقریباً ایک سو سال تک جاری رہا ۔

جیسا کہ ہم نے ”تمہید“ میں لکھا ہے کہ ، یہ علاقہ دہلی سے دور پڑتا تھا اس لیے علاء الدین خلجی نے سارے علاقے کو سو سو موبعات میں تقسیم کر کے انتظامی حلقے بنا دیے اور ہر حلقے پر ایک ترک افسر ، جو شمال سے بھیجا گیا تھا ، مقرر کیا ۔ یہ ترک افسر ، جو اس صدمہ کھلاتے تھے ، اپنے اپنے حلقے کے حقانی حکمران تھے ۔ اس انتظامی ضرورت کے تحت بے شمار ترک خاندان اپنے منوسین کے ساتھ گجرات کے طول و عرض میں آباد ہو گئے اور انہی کے ساتھ اردو زبان کی جڑیں بھی ، جو معاشرتی امور میں اور انتظامی سطح پر ابلاغ کا واحد ذریعہ تھی ، گجرات کے سارے علاقے میں پھیل گئیں ۔ اس تمام عرصے میں گجرات اور سلطنت دہلی کے دوسرے علاقے کوہر آنکھ آتے رہے اور ہر علاقے سے صوفیائے کرام ، اہل علم و ادب اور تجارت پیشہ لوگ یہاں آتے رہے ۔ سو سال کے عرصے میں صورت حال یہ ہو گئی کہ یہاں اردو زبان عام طور پر بولی او سجھی جاتے لگی ۔

امیرانِ صدمہ کے بعد ہجرت کا دوسرا واقعہ ۸۰۰ھ (۱۳۹۷ء) میں پیش آیا جب یہ خبر آگ کی طرح شمالی ہند کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیل گئی کہ امیر تیمور لشکرِ جوار کے ساتھ ہندوستان کی طرف بڑھ رہا ہے ۔ سلطنت دہلی کا کمزور بادشاہ ناصر الدین عمود شاہ تغلق بھی اپنا ہاتھ تخت چھوڑ کر گجرات بھاگ آیا ۔ ۸۰۱ھ (۱۳۹۸ء) میں امیر تیمور دریائے سندھ عبور کر کے ملتان پہنچا اور اسی سال وہاں سے دریائے جیٹا کو پار کرتا دہلی پر حملہ آور ہوا اور دہلی کی اینٹ سے اینٹ بجا دی ۔ خواجہ ہندہ نواز گھسودراں جیسے بزرگوں نے بھی اسی زمانہ میں (۸۰۱ھ/۱۳۹۸ء) دہلی سے ہجرت کی ۔ دہلی ، اطراف دہلی اور

۱۔ دیکھیے ”تمہید“ ، ص ۱۲ ۔

۲۔ تفصیل کے لیے دیکھیے ”سمرات سکندری“ ، ص ۱۵ ، مطبع فتح الکرم بیٹی ، بار اول ۵۱۳ء ۔

۱۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں : جلد اول ، ص ۱۱ ، دارالمنصفین اعظم کراہ ،



شمالی ہندوستان کے مختلف صوبوں سے گجرات کی طرف ہجرت کا سبب یہ تھا کہ یہاں نہ صرف امن و امان قائم تھا بلکہ معاشی حالات بھی سازگار تھے۔ ابھی اس واقعے کو دو تین سال ہی ہوئے تھے کہ ۸۸۰ء (۱۴۷۶ء) میں امیر تیمور کے دوبارہ حملے کی خبریں گشت کرتے لگیں۔ اسی زمانے میں فیروز شاہ جہانی نے تیمور کے پاس اپنی سفارت بھیجی۔ تیمور نے فیروز شاہ کو بھیجے بھیجوائے اور ایک تحریری فرمان بھی بھیجا کہ دکن، گجرات اور مالوہ فیروز شاہ کو عطا کیے گئے۔ جب یہ غیر ہندوستان پہنچی تو شاہی ہند والوں نے یہ سوچ کر کہ یہ علاقے چونکہ امیر تیمور نے فیروز شاہ کو دیے دیے ہیں اور حملے سے محفوظ رہیں گے، گجرات و دکن کی طرف ہجرت شروع کر دی۔

تیموری حملے نے ایک طرف سلطنتِ دہلی کی بنیادیں ہلا دیں اور دوسری طرف مرکزی سلطنت کے کمزور ہونے کے ساتھ ہی کئی صوبے خود مختار ہو گئے۔ خود مختار ہونے والے صوبوں میں سے ایک صوبہ گجرات تھا جس کے حاکم ظفر شاہ نے مظفر شاہ کا خطاب اختیار کر کے اپنے نام کا خطبہ پڑھوایا اور سکھ جاری کیا۔ مظفر شاہ (م ۸۸۰ء / ۱۴۷۶ء) نے اپنے دربار کو سجانے کے لیے اہل علم و فضل کی خوب خوب سرپرستی کی اور اس کے ہند بھی سلاطین گجرات علی، فضل اور صوبائے کراچ کو معاشی و معاشرتی سطح پر ایسی سہولتیں ہم پہنچاتے رہے کہ وہ جوق در جوق گجرات کی طرف ہجرت کرتے رہے۔ صاحب "مرآۃ احمدی" نے لکھا ہے کہ:

"چون حملت حثت والا تہمت سلاطین گجراتہ مصروف پرواج دین سین و حایت ہضمہ اسلام بود جواہش تمام و ابرام سلا کلام اکثر از رنگ و اہل اللہ و عہاء و فضلاء را در کمال احترام طلب داشتہ بر عایت وجہ معاش و حسن سلوک تکلیف نہکنا درین دیار فرمود نگاہ داشتہ اندو بعضی با اتباع اوصاف خیمہ و فضائل پسندیدہ سلاطین مذکور و نظر بر عداوت جیسور

- ۱۔ مرآۃ احمدی: جلد اول، مصنفہ مرزا محمد حسین علی محمد خاں چادر، تصحیح سید ابوب علی، ص ۳۳، مطبوعہ پبلسٹیشن مشن پریس کلکتہ (۱۹۳۰ء)۔
- ۲۔ تاریخ جہتی سلطنت: عبدالعزیز صدیقی، ص ۳۰، ادارۃ ادبیات اردو حیدر آباد دکن۔

- ۳۔ مرآۃ احمدی: جلد اول، ص ۳۳۔
- ۴۔ خلاصہ مرآۃ احمدی: ص ۲۰۔

وارد گشتہ توطن اختیار نمود۔"

غرض کہ امیرانِ ہند کے نظام نے، گجرات کے ہر امن و مستحکم معاشی حالات نے، شمال سے بار بار ہجرت کے عمل نے اور حکمرانِ گجرات کی فراخ دلی، علم بروی اور اپنے دین کو بھیلانے کے جذبے نے ایسے سازگار حالات پیدا کر دیے کہ "مسلمانوں نے من حیث اللفظ اردو کو اپنی زبان تسلیم کر لیا۔" اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ سب سے پہلے اردو زبان ادبی سطح پر اپنی روایت بناتی رہی گجرات میں۔ لفظ آتی ہے۔ جب گجرات میں اردو روایت کا آغاز ہوا تو اس وقت ایک طرف عربی و فارسی اور دوسری طرف سنسکرت ادب و زبان کی روایت تھی۔ لیکن "گجری" اردو اپنے ان دونوں روایتوں کو رد کر کے خالص دیسی روایت کو اپنایا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ یہاں عوامی زبان اردو عوامی اصناف کے ساتھ ابھر رہی ہے اور بھجی کی شکل میں گانے کے لیے خصوصاً راگ راگنیوں کو سامنے رکھ کر شعر ترتیب دیے جا رہے ہیں۔ روایت کے ابتدائی دور میں، پوری نویں اور دسویں صدی ہجری میں، تقریباً دو سو سال تک ہمیں صرف و محض "ہندی" روایت ہی اپنا رنگ جانی دکھائی دیتی ہے۔ مغلوں کی فتح گجرات (۱۵۰۲ء/۱۵۷۰ء) کے بعد، کہیں گیارہویں صدی ہجری میں فارسی روایت اور اصناف اُس وقت اپنا رنگ دکھاتی ہیں جب دو سو سال میں ہندوی روایت و اصناف اپنا سارا زور دکھا کر سوکھنے لگی ہیں اور نئے قلمی ذہنوں کو اپنے راستوں کی تلاش شروع ہوتی ہے۔ گجری ادب کی یہ خالص ہندوی روایت اس عرصے میں دخل سمجھ کر اتنی صاف اور مقبول ہو جاتی ہے کہ بعد کی نسلیں بھی اپنے منصفانہ خیالات کے اظہار کے لیے اسی روایت کی مخصوص پشت کو پسند کرتی ہیں۔ "مرشد نامہ" میں شیخ عبدالقدوس گنگوہی (م ۱۶۳۵ء/۱۵۳۸ء) اسی صنف کو استعمال کرتے ہیں۔ "کرو گرنفہ صاحب" میں یہی پشت نظر آتی ہے۔ دکن میں میراجی شمس العشاق (۱۶۹۶ء/۱۶۹۶ء) ابراہیم عادل شاہ چنگت گرد (م ۱۶۲۶ء/۱۶۲۶ء)، ابراہیم الدین چانم (۱۵۸۲ء/۱۵۸۲ء) شاہ داؤد (۱۶۸۵ء/۱۶۸۵ء) وغیرہ بھی اسی صنفِ سخن کو اپنا ذریعہ اظہار بناتے ہیں، یہاں تک کہ الہارہویں صدی عیسوی میں شاہ عبداللطیف بھٹائی (م ۱۷۵۲ء) بھی اپنے صوبائی خیالات کے لیے اسی پشت کو اپنے تصرف میں لاتے ہیں۔ اسی پشت کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے اوزان ہندوی ہیں اور مختلف راگ راگنیوں

کے مطابق اشعار لکھے گئے ہیں ، جیسے در مقام دہناری ، در مقام رام کلی ، در  
پردہ بلاول ۔ مصرعے راگ راگیوں کے مطابق ہونے کی وجہ سے چھوٹے بڑے  
ہوتے ہیں اور آج ہمیں ، اوزان کا تصور بدل جانے کے باعث ، ان میں وزن کا  
بھی ہوا احساس نہیں ہوتا لیکن گلے کے لیے یہ سوزوں ہیں ۔ اشعار کا موضوع  
تصوف ہے جس پر ویدانت کا اثر گہرا ہے ۔ فلسفہ وحدت الوجود اس تصوف کی  
جان ہے ۔

گجرات میں قدیم اردو کے جو نمونے ملتے ہیں ان میں یا تو صوفیائے کرام  
کے ملفوظات ہیں جن سے اس زمانے کی عام بول چال کی زبان کا اندازہ ہوتا ہے ، یا  
بہر شاعری کے وہ نمونے ہیں جو شاہ باہن ، قاضی محمود عربانی ، شاہ علی بیوکم  
دہنی اور خوب حد چشتی کے قلم سے نکلے ۔ گجرات میں چلی باز ہمیں اس زبان  
میں تخلیق کرنے کی مسلسل روایت کا پتا چلتا ہے جو اس دور میں اس طور پر  
کچھوں نظر نہیں آتی ۔

اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ شمال سے آئے ہوئی زبان جب گجرات کی  
زبان میں گھلی گئی تو اس عمل امتزاج سے زبان کی ایک ایسی شکل ظہور میں  
آئی جو بعد میں ممتاز ہو کر ”گجری اردو“ کہلائی ۔ علاء الدین خلجی کی فتح  
گجرات (۱۳۹۹ء/۱۲۹۷ع) سے چلے گجرات کی زبان ، جس پر عربی فارسی کے اثرات  
مستند پڑ رہے تھے ، کہا تھی ؟ اس کا کچھ اندازہ ہم چند کے ان دونوں سے  
ہوتا ہے جو اس نے اپنی قواعد میں نقل کیے ہیں ، یا پھر ان چند نمونوں سے پتا  
چلتا ہے جو گجراتی رسم الخط میں ، اس زمانے کے مروجہ عوامی زبان میں لکھے  
گئے تھے ۔ ۱۳۹۷ء (۱۲۹۷ع) سے تقریباً سوا دو سو سال پہلے ہماری نظر سید نور الدین  
جد عرف ست گرو (م ۱۳۸۷ء/۱۲۸۷ع) کے ”ست ہشتی رسائل“ پر پڑتی ہے جن  
میں ہندو وید اور یوگ کو ، اسلامی تصوف کے رنگ میں ، بوجھوں اور گیان کے  
روپ میں مرتب کیا گیا ہے ۔ یہ رسائل آج بھی غوجوں کے ہاں مقدس کلام کی  
حیثیت رکھتے ہیں ۔ اس کلام کو جب اردو رسم الخط میں لکھا جاتا ہے تو  
گجرات کی قدیم زبان کی شکل و صورت کا ایک خاکہ ہماری نظروں کے سامنے  
آ جاتا ہے ۔ اس کلام کا مزاج ، محور و اوزان سب خالص ہندوی ہیں ۔ یہ دو

نمونے دیکھئے :

۱۔ ست گرو کہئے رے پو پو کہو کہو  
ان پو پو نہ ہارے کوئے  
مکو چین تان جو پو ملے  
تو شمسانا نہ ہوئے رے  
۲۔ ست گرو کہئے رے جولاہا مرنا تو سب جگ مرے  
انے ساچا نہ سرے کوئے  
آگڑ گیان جے مرے  
تیسے مری مران نہ ہوئے ۳۔

یہ اس زمانے کی مروجہ گجراتی کے قدیم ترین نمونے ہیں ۔ یہ زبان آج  
تقریباً نو سو سال گزر جانے کے بعد بھی اتنی اجنبی معلوم نہیں ہوتی کہ اسے  
پہچانا نہ جا سکے ۔ اس سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ شورشہنی پراکرت  
کا احاطہ اثر ، جس کا ایک ترقی یافتہ روپ اردو ہے ، اتنا وسیع تھا کہ یہ اس  
وقت بھی ایک ہند گیر زبان کی حیثیت رکھتی تھی ۔ اس کے افعال ، تریب الفاظ  
اور جملے کی ساخت وہی ہے جو آج بھی اردو زبان کی ہے ۔

\*\*\*



(۲) ایک اور موقع پر فرمایا :

”چشتیوں نے ہکلی اپنے بھارتیوں نے کھائی“

(۳) ”جمعات شاہیہ“ میں لکھا ہے کہ :

”روز در حجرہ مشغولے - حضرت قطبہ در انعم - دہم کہ

اظہار عظیم میکردند و بدست دیوار گرفتہ درون حجرہ

میکردند و ہندو - ”چند پر میں کہوڑیا سائیں روم چمکائے“

پر زبان مبارک جاری فرمودند :-

(۵) تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں قوال کا رواج عام

تھا اور یہ قوالیاں عام طور پر ہندوی زبان میں ہوتی تھیں تاکہ

ہر طبقے کے لوگ ان سے کیف و سرور حاصل کر سکیں - ”جمعات

شاہیہ“ سے ابھی اس کی تصدیق ہوتی ہے - ایک جگہ لکھا ہے کہ :

”درین اثناء ہر دربار قوالان رسیدند و بزبان ہندی افشے کہ

مستعمل اور لغت حضرت مقدسہ مد عالم علی اللہ علیہ وسلم

دود آغاز کردند - حضرت شاہیہ بدست آن خوش وقت شدند و

درد فرستاد :-

اب حضرت قطب عالم کے فرزند شاہ عالم عرف شاہ منجھن (م ۸۸۸/۱۶۸۳ع)

کے یہ فقرے دیکھیں جو اُس دور کی عام بول چال کی زبان پر روشنی ڈالتے ہیں :

(۱) حضرت شاہیہ نے سلطان شاہ غزنی (م ۹۲۲/۱۵۱۶ع) کے بارے

میں کہا :

”جو راجن جی او بھایا ہوسے تو فہم جیسے فقیروں کی

برسوں تیں کناس کرے :-

(۲) ایک اور تذکرے میں یہ الفاظ ملتے ہیں :

”حضرت شاہیہ ایشان را در حجرہ مبارک خود بردہ بزبان

۱- خاکیدہ مرآۃ احمدی : ص ۷۷ اور تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۸۸ -

۲- جمعات شاہیہ : (قلی) ورق ۶۶ ، النجین ترقی اردو پاکستان کراچی -

۳- جمعات شاہیہ : (قلی) ، النجین ترقی اردو پاکستان کراچی ، ص ۲ -

۴- خاکیدہ مرآۃ احمدی : ص ۷۷ -

۵- ایضاً : ص ۸۸ - تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۸۶ میں یہ فقرہ اس طرح ملتا ہے :

”جو راجن جی کا اوتہ بھایا ہوسے تو فہم جیسے فقیروں کی برسوں تیں کناسی

کرے :-

## نویں اور دسویں صدی ہجری کے ملفوظات ، لغات ، کتبے

(۱۲۰۰ع - ۱۶۱۰ع)

نہد کے چلے (۱۳۹۸/۸۰۱ع) کے بعد ، جو ازگ گجرات آئے ہیں ان  
میں ایسے عظیم المرتبت موقوفائے کرام کے نام ملتے ہیں جن کی عظمت کے  
سامنے آج بھی ہمارے سر احترام سے جھک جاتے ہیں - اس زمانے کی زبان کے  
لیے ہمیں اوایلے کرام کے ان تقروں اور ملفوظات کے بکھرے ہوئے دستوں  
کو ابھی تلاش کرنا پڑتا ہے جو تاریخ اور تذکروں کے ہزاروں صفحات میں  
ادھر ادھر لٹکے ہوئے ہیں - سید بزبان اندون ابرہہ عبادتہ قطبہ عالم (م ۸۵۷/۱۴۵۴ع)  
کے یہ فقرات نویں صدی ہجری کی زبان پر روشنی ڈالتے ہیں جو انھوں  
نے مختلف موقعوں پر اپنی زبان سے ادا کیے اور جن کی داستان تاریخوں میں درج  
ہے - ایک موقع پر فرمایا :

(۱) ”کیا ہے ، اے وہ ہے کہ لکڑ ہے کہ پتھر ہے :-“

(۲) قطب العالم نے حضرت راجو خاں کی پیدائش پر شاہ محمود سے

فرمایا :

”بھائی محمود خوش ہو ، اباں تھیں وڈا اسا تھیں وڈا سائلے

گہر جلال جہالیاں آیا :-“

۱- خاکیدہ مرآۃ احمدی : (جلد سوم) ، ص ۷۷ اور تحفۃ الکرام : میر علی شیر لالہ

ٹھٹھوی ، جلد اول ، ص ۱۷ ، مطبع حسینی اثنا عشری بمبئی -

۲- تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۱۸ -

ہندی ساجات کہتے تھے کہ "راجن بکروٹی ہل بکروٹا" فرمودہ  
مہاروں بودا۔"

(۴) ایک اور موقع پر کہا :

"یہ لوگوں کے یعنی بھوانی اسے پیرک ۲"

(۵) "جمعات شاہیہ" میں ایک جگہ یہ الفاظ آتے ہیں :

"یہ از وصال حضرت قطبہ دوسریں فرو خواندند :

اسے چھوڑا ہے ادب بکزار و گستاخی مکن ۳"

(۵) "جمعات شاہیہ" میں ایک گجراتی شعر ملتا ہے جس کو بڑھ کر لادنا

کیا جا سکتا ہے کہ مولف جس زبان کو گجراتی کہہ رہا ہے ، یہ

وہی زبان ہے جسے آج ہم اردو کے نام سے جانتے ہیں ۔ حضرت

شاہیہ نے فرمایا :

"من عاشق انکم کہ گندم نمائے جو فروش باشد ہنگہ

ماہ ۴ . . . مثل گجراتیست :

اے کہ کو جوری کائے ۔ جوری کا کوری میٹھا لا کے ۵"

(۶) تحفۃ الکرام میں لکھا ہے کہ :

"چوں حضرت شاہیہ نزدیک رسیدند توقف فرمودہ ایشان را

بقام ایشان خواندند ۔ جواب ہم داد ۔ ہار دوم خواندند ۔

جواب لداد ۔ ہار سوم خواندند ۔ جواب لداد ۔ ہسم کشتان

فرمودند :

اے یہاں لوگ بولتے کیوں نہیں ۶"

اسی طرح "جمعات شاہیہ" میں اور فقرے بھی ملتے ہیں ، مثلاً "والدین غنوم

سید محمد راجو قتال در بیان آمد کہ ایشان برادر خواجہ و اسر خالہ و سرہد و خلیفہ

حضرت سید الاقطاب غنوم چہانیاں دام جلالہ میں باشد و اسم والدہ حضرت

۱۔ خانمہ مرآۃ احمدی : ص ۱۰۰ ۔

۲۔ مرآۃ سکندری : ص ۵۶ ، ہار اول ، مطبع فتح الکرم بمبئی ۱۳۰۸ھ ۔

۳۔ جمعات شاہیہ : قلمی ، ورق ۱۱ ۔

۴۔ ایضاً : ورق ۶۱ ۔ [جوری کا گڑ میٹھا لگتا ہے]

۵۔ تحفۃ الکرام : جلد اول ، ص ۸۱ ۔

ایشان چست خاتون ابست ۔ حضرت غنومہ در حق ایشان بزیان کچھ میفرمودند :

(۱) "تساں راجے اسال خوچے یعنی تو بادشاہ و من وزیر ۱"

ایک اور جگہ آیا ہے کہ "روزے غنوم سید راجو قس سرہ سلطان

فیروز القان ملاقات افتاد و در اول گفتہ از سلطان پرسیدند :

(۲) "کا کا فیروز جنگ ہے ۲"

سلطان مرحوم گفت حالا کہ خوزاندہ پرسش فرمود :

"کا کا جنگ شد یعنی ایک شد ۳"

مرآۃ سکندری میں لکھا ہے کہ سلطان محمود یگزہ ۳ (۸۶۳ھ ۔

۸۹۱ھ / ۱۴۵۸ع ۔ ۱۵۱۱ع) نے ایک موقع پر کہا :

(۲) "چوں وری سب کوئی چھوڑے ۴"

شیخ یحییٰ گجراتی کے متعلق ، جو نظام الدین اولیا کے سرہد ،

شیخ لطیف کے فرزند اور شیخ عزیز اللہ متوکل کے والد ہیں ، یہ

مشہور تھا کہ :

(۳) "وقت شیخ یحییٰ جیسا بڑے ترسا سے ، اپنی پیلن کسے نکھے ۵"

سلطان قطبہ الدین نے ، جسے حضرت شاہیہ (شاہ عالم) سے حد درجہ

عقیدت تھی ، ان کی مدح میں یہ شعر کہا :

(۵) متوجہن شاہ چہانیاں جس دینا سبحان

شاہوں کیرا شاہ توں دونہ جل تیری آن ۶

سلطان سکندر نے ایک موقع پر یہ فقرہ ادا کیا :

(۶) "پر موا سرہد جوگ ہوا ۷"

نویں اور دسویں صدی ہجری کے متعلقہ بالا ملفوظات کے مطالعے سے کئی

اثریں سامنے آتی ہیں : ایک تو یہ کہ زبان ابھی سیٹال حالت میں ہے اور اس میں

۱۔ جمعات شاہیہ : (قلمی) انجمن ، وزل ۱۰۰ ۔

۲۔ ایضاً ۔

۳۔ مرآۃ سکندری میں لفظ یگزہ کے بارے میں لکھا ہے کہ "زبان گجرات

پتھوانی گجرات غنوم دو را گویند" ، ص ۷۶ ۔

۴۔ مرآۃ سکندری : ص ۱۱۱ ۔

۵۔ ملاقات فیروانی : جلد اول ، ص ۱۵۰ ۔

۶۔ جمعات شاہیہ : جلد پنجم (قلمی) جموالمہ لوائے ادب ، جلد ۵ ، اکتوبر ۱۹۵۴ع ،

ص ۳۳ ۔



**گجراتی** (۸۹۱۰-۸۹۹۸/۱۵۰۲-۱۵۸۹ع)<sup>۱</sup> کے ملفوظات و اقوال اور فارسی عبارت میں استعمال کئے جانے والے اردو زبان کے الفاظ کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس میں ان کی زبان زیادہ صاف نظر آتی ہے۔ شاہ وجیہ الدین خلوی، شیخ الحدیث گوالبیری (م ۸۹۷۲/۱۵۶۲ع) کے مرید تھے۔ درس و تدریس ان کا پیشہ تھا اور ان کے شاگرد و مرید مارے ہجرات میں پھیلے ہوئے تھے۔ ان کے مریدوں نے "ہجر الحاقی" کے نام سے ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جس میں سوال فارسی میں ہیں اور ان کے جواب، جو شاہ وجیہ الدین نے دیے ہیں، اردو میں ہیں۔ یہ چند جوابات دیکھتے ہیں سے اس زمانے کی زبان کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

- (۱) انہوں کو گناہ کشف ہوئے یا نہ ہوئے کام اس کا ہے۔
- (۲) کیا ہوا جو بھوکوں ہوا۔ بھوکوں سے تیر کیا خدا کوں اٹھایا۔ خدا کو اٹھانے کی استعداد ہو۔۔۔
- (۳) جیسی نیلی پکڑے تیسرا ارادہ دیوے۔ اگر عبد کی نیلی پکڑے عبدیت ارادہ دیوے۔
- (۴) عارف اسے کہوہی جو خدا سے ہو گیا ہوئے۔
- (۵) اگر کسی کوں تھوڑی بھی صفا ہوئے جو حرام بقصد کھاوے یا حرام فعل کرے تو تیج پاوے۔ دوسرے پاوے ہی پاوے۔ تیجے پاوے بھی پاوے۔
- اسی طرح ایک اور ملفوظہ<sup>۲</sup> میں شاہ وجیہ الدین خلوی کے بہت سے اردو فقرے ملتے ہیں جو فارسی عبارت کے درمیان استعمال میں آئے ہیں۔ ان میں سے چند عبارت نقل کئے جاتے ہیں:
- (۶) رات دن خدا چنوں کی مدح کرے۔
- (۷) کہ نہ یوں تو ذوق نہ ہووے۔
- (۸) انہوں کوں کیا مالہ۔

۱۔ خانمہ مرآۃ احمدی میں سال وفات ۸۹۹۸ ذکر ہے، ص ۷۰۔ اور اخبار الاخبار (فارسی) صفحہ ۱۵۹ پر سال وفات ۸۹۹۷ دیا ہے: "وفات او در سید صبح و تسنیں و تسبیحات"۔ مطبع مجتبیٰ دہلی ۱۳۰۹ھ۔ (ج ۱ ج ۲)۔

۲۔ ہجر الحاقی مملوکہ مصر صدیقی اس وقت ہوئی۔

۳۔ علی نقوی: ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، ص ۷۰۔ مطبوعہ اعلیٰ کتب خانہ، لاہور آباد کراچی ۱۹۵۷ع۔

علاقائی اثرات تیزی سے جذب ہو کر اظہار کی صورت کو سہارا دے رہے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ان ملفوظات میں ہیک وقت مختلف رنگ، مختلف اثرات اور مختلف لہجے ایک دوسرے سے آنکھ جھولی کھیل رہے ہیں۔ جو بھی اس زبان کو استعمال کرتا ہے، اس میں اپنی باندی زبان کا رنگ شامل کر دیتا ہے۔ اس طرح ہر اس فقرے کو ہندوی کا نام دیا جا رہا ہے جس میں دوسری زبانوں کے الفاظ ملا جلا کر بولے جا رہے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ان ملفوظات کی زبان ہر پنجابی، سرانکی، گجراتی، برج بھاشا اور کھڑی بولی کے اثرات بہت واضح ہیں، اور ان سب کو ملا جلا کر ایک کرنے کے عمل سے ایک ایسا رنگ ابھر رہا ہے جو بادشاہوں سے لے کر فقروں تک، صوفیاء سے لے کر عوام تک مقبول ہے۔ ان ملفوظات اور اقوال سے اس بات کا بھی ثبوت ملتا ہے کہ مختلف طبقے اور مختلف علاقوں کے لوگ ایک دوسرے کی بات اس زبان کے ذریعے سمجھتے ہیں اور باقی دوسری زبانیں اپنے اپنے علاقوں تک محدود ہیں۔ اس معاشرتی ضرورت، رواج اور استعمال سے اردو زبان کا رنگ ابھرتا اور صاف ہوتا چلا گیا۔

توہ اور دوسری صدی ہجری میں اس کا رواج اتنا عام ہو چکا تھا کہ مسجدوں اور سڑکوں پر کھتے اس زبان میں لکائے جاتے تھے۔ رائے کھیڑ احمد آباد کی مسجد میں یہ کتبہ<sup>۱</sup> (۸۹۶۲/۱۵۵۵ع) آج بھی موجود ہے:

فتادہنی مسجدائے کر بالدمہ حاجی ہالہ  
بانو مسجد کے ٹیٹے عجیبی ملک جلال  
تاریخ اس سیت کی ہوئی سو یوں مشہور  
"مسجد جامع کے بیچ ڈٹا ہائے نور" (۸۹۶۳)

شولا پور میں ایک کتبہ<sup>۲</sup> پر یہ الفاظ ملتے ہیں:

اللہ لکھان تو جی پر دو جہان  
پر دم کلیہ کھو پایا جی عابدخان

نایب خاں کا سال وفات ۹۹۹ھ (۱۵۹۰ع) ہے۔

ان ملفوظات و اقوال اور کتبوں کے بعد جب ہم شاہ وجیہ الدین خلوی

۱۔ اس کتبہ کا ایک نقل امین ترقی اردو کے کتب خانہ خاص میں موجود ہے۔ (ج ۱ ج ۲)

۲۔ کتابی "تحریر" دہلی، شمارہ ۲، ص ۲۹۳۔

کری لاسی ایک فصیح کے لفظ والے تھے اور اپنے علم و فضل کی وجہ سے شہرت رکھتے تھے۔ "بہر الفضائل" بنیادی طور پر عربی فارسی کی لغت ہے لیکن آج اس کی اہمیت "باب چہاردم" کی وجہ سے ہے جس میں ان ہندوی الفاظ کو جمع کیا گیا ہے جو فارسی شاعری میں استعمال کیے جا سکتے ہیں۔ باب چہاردم کا عنوان "ادر الفاظ ہندوی کہ در مقام بکار آید" قائم کیا گیا ہے۔ لغت کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ مصنف نے اسے مرتب کرنے وقت ہندوی علوم و فنون، اصطلاحات اور مختلف چیزوں کے مروج ناموں کو ذہن میں رکھا ہے۔ ایک فصل میں ہندوستان کے پھولوں کے نام دیے گئے ہیں۔ ان میں سے اکثر نام آج بھی اردو زبان میں مستعمل ہیں۔ مولانا شیرانی نے لکھا ہے کہ "باضی نے ڈھائی سو سے زیادہ ہندی الفاظ فارسی و عربی الفاظ کی تشریح کی غرض سے اپنی تالیف میں داخل کیے ہیں۔ ان میں نصف سے زائد ایسے ہیں جو آج بھی اردو میں بغیر کسی تغیر و تبدل کے بہمنہ رائج ہیں، جس سے صاف واضح ہو جاتا ہے کہ اردو زبان بازارے مروجہ تلفظ کے برخلاف مغلیہ عہد سے بہت قدیم ہے۔" ذیل میں ہم چند الفاظ کی غہرست "بہر الفضائل" سے نقل کرتے ہیں تاکہ اردو زبان کے، جو اس زمانے میں ہندی یا ہندوی کے نام سے موسوم تھی، ذخیرہ الفاظ کا اندازہ کیا جا سکے:

"جنیہائی (جانبی)، پالک، گرہلہ، گھرگھٹ (گیرگٹ)، کنوار، جوان، برہنہ، چلاہ، چکناچور، کولہ (کولہ)، دشمنانگی، سانہ، بڑی لولک، ہری چولان، ایر، بکھان کترلیں (گٹا گٹا)، بیوج پتر، سلاقی، پتھرچرو (گھولنگھرو)، اکھروٹ (اخروٹ)، سورا (سور)، قابہ، گندگندی، دھواں، گوپھن، جوک، سیڈھی، تھوڈوہی (تھوڑی) دھانہ، چھاچھ، کیس، پھٹکری، مسک، کجور (کھجور)، تھوہر، تشو، تری (تلی)، چیل، چوتر (چوڑ)، زھری، تشو، عقیل (عقیل)، سنداسی (سنداسی)، ماندر (بندر)، گولنگ (گھولنگ)، گہلہ، کرچھن (کرچھا)، پھول، کولھی، چھچھوٹری، ڈھینگ، کلورہ، سونڈن (عقیقہ)، سیٹھی، پھنگ، گھاس، پھٹکری، کاجھہ (کچھوا)، وغیرہ وغیرہ۔"

یہ لغت جس میں اردو زبان کے ڈھائی سو سے زیادہ الفاظ ہیں، جغرافیہ، ہشت موسیقی اور عروض کی بات معلومات ہم پہنچاتی ہے۔ "بہر الفضائل" میں ایک اردو

- (۹) آہیں جھک (جھک) مار کر قبول کرے گا۔
- (۱۰) بسب فرق پکڑیں گے آہیں درمیں کہیں گے۔
- (۱۱) آقا شیخ عربی کا تفریق کہنا، میرا مکان کہنا۔
- (۱۲) سب چھوڑ بیٹھے تو شعلہ لالہ ہو جاوے۔
- (۱۳) ایک ہون یا دو ہون۔
- (۱۴) ایک گھری یا دو گھری یا چار گھری۔
- (۱۵) تمہی اچان ویٹے ہو۔
- (۱۶) ولیوں کیان مختلف ہوتیاں ہیں۔
- (۱۷) تفریق اور فرق، تو نہیں۔

ان ملفوظات اور قرون کا اگر لوہی پجری کے ملفوظات اور قرون سے مقابلہ کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ دسویں صدی پجری میں زبان لسانی زیادہ صاف ہو گئی ہے۔ دوسری زبانوں کے اثرات یا تو اردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں یا پھر اردو زبان کے لئے معیاری کتب سے خارج ہو گئے ہیں۔ قطب عالم اور شاہ عالم کے ملفوظات میں جو اکھڑا اکھڑا ہے وہ شاہ وجیہ الدین علوی کے ملفوظات میں نہیں ملتا۔ یہاں مقابلہ شائستگی، لری اور گھلاوٹ کا احساس ہوتا ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اس عرصے میں زبان دھل سمجھ کر اپنی ضرورت نکھر گئی ہے کہ اب اسے زیادہ مؤثر طریقے سے استعمال میں لایا جا سکے۔ ایک خاص اور قابل توجہ بات یہ ہے کہ دکنی اردو کے اثرات بھی شاہ صاحب کی زبان پر جمے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مثلاً "اچھ بی" (ہم ہی ہیں) میں "چ" بمعنی "ہی" دکنی اردو میں مرئی سے آئی اور گجرات میں بھی جزو زبان بن گئی۔ اسی طرح "ولیوں کیان مختلف ہوتیاں ہیں" میں پنجابی اثرات جو دکنی اردو میں لدم لدم پر نظر آتے ہیں، گجراتی اردو کو بھی متاثر کرتے ہیں۔ دسویں صدی پجری اس اعتبار سے خاص اہمیت کی حامل ہے کہ اس میں مختلف زبانیں، مختلف لہجے، مختلف اصول و قواعد ایک جگہ مل کر اپنی ایک الگ شکل بنا رہے ہیں۔ شاہ وجیہ الدین علوی کی زبان شمال، دکن اور گجرات کی زبان کو اپنے دامن میں اسے سما لے کر سیٹھ لیتی ہے اور وہی ان کے ملفوظات کی لازمی اہمیت ہے۔

ملفوظات کے مطالعے کے بعد اسی صدی پجری کی اس لغت کا ذکر بھی ضروری ہے جو تقریباً ۸۳۷ھ (۱۴۳۴ء) میں تصنیف ہوئی۔ لغت کا نام "بہر الفضائل" ہے اور مصنف کا نام فضل الدین بلخی ہے۔ فضل الدین بلخی، احمد آباد کے پاس



کا شعر بھی ملتا ہے جس سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ جی وہ زبان ہے جو مسلمانوں کے ساتھ سارے بزرگ عالم میں بھول کر اتنی عام ہو چکی تھی کہ ایک طرف اس کے الفاظ فارسی و عربی لغات میں معنی کی وضاحت کے لیے استعمال ہوتے لکھے نہیں اور دوسری طرف اس کے اشعار خیالات و احساسات کی ترجمانی بھی کرتے لکھے تھے۔ شمر یہ ہے :

دیکھو دیکھو پیو پر گھر جاوے تیں اس لیتو نیند نہ آوے

اسی زبان کو ہندو "ہندوی" کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ "ہر الفاضل" کا مصنف گجرات کا رہنے والا ہے۔ علاء الدین خلجی (۶۹۵-۷۱۵ھ/۱۲۱۵-۱۲۳۵ع) کے زمانے کا مشہور شاعر لغار الدین قنواس جی نے، "فرہنگ نامہ" کے نام سے سب سے پہلے ایک ایسی لغت مرتب کی جس میں ہندوی الفاظ معنی کی وضاحت کے لیے استعمال کیے گئے تھے، غزلہ کا رہنے والا تھا۔ اسی طرح راجہ صاحب گجرات ۷۷۳ھ (۱۳۷۱ع) میں "دستور الافاضل" کے نام سے، فیروز شاہ تغلق (۷۵۳ھ-۷۷۱ھ/۱۳۵۱-۱۳۸۸ع) کے عہد میں، اسی قسم کی ایک فرہنگ مرتب کرتا ہے۔ قاضی بدر الدین دہلوی ۸۸۲ھ (۱۴۷۹ع) میں "ادب الفاضل" تالیف کرتے ہیں جس میں "فرہنگ نامہ" اور "دستور الافاضل" کی طرح ہندوی الفاظ، معانی کی وضاحت کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ ان سب مصنفین کی مادری زبانیں مختلف ہیں لیکن "ہندوی الفاظ" لکھنے وقت وہ مقامی زبانوں سے قطع نظر کر کے صرف اسی خاص زبان کے الفاظ درج کرتے ہیں جو کم از کم ہندوستان کے مسلمانوں میں عام طور پر اور اسے سمجھی جاتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ذخیرۃ الفاظ ان کتابوں میں عام ہے۔

جو لسانی عمل گجرات کی اردو زبان کے نفروں اور ملفوظات میں نظر آتا ہے کہ مختلف زبانوں کے الفاظ و اثرات تیسے لہجوں کے ساتھ ایک دوسرے سے مل کر ایک ہو رہے ہیں، وہی لسانی عمل سارے بزرگ عالم کی طرح، ان ناموں میں بھی نظر آتا ہے جو گجرات کے مسلمانوں نے اپنے بچوں کے رکھے یا اپنے بزرگوں کو جن ناموں سے پکارا: شاہ شاہ راجو قتال، شاہ بیارن، میان جی، قاضی چاہلندہ، بابا ڈھولک، منجھن میان، سلطان محمود بیگڑہ، الف خان ہوکلی، مولاجی، سید بھمن، شاہ بھیکن، میان منجھلا، چال پٹھری، پری جی، موسیٰ سہاک،

بابا خوجو، بابا کرامت، پری بیچہ، مولانا میان، وغیرہ۔ یہ نام جہاں دو کچھروں سے مل کر "تیسرے کچر" کے بننے کے عمل کو ظاہر کرتے ہیں، وہاں اسی تیسرے کچر کے لسانی عمل پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ اردو اسی تیسری تہذیب کی نمائندہ علامت ہے جس میں سارے بزرگ عالم کی لسانی و تہذیبی روح شامل ہے۔

آئیے اب نویں اور دسویں صدی ہجری کے ممتاز شعرا کے کلام اور روایت کا مطالعہ کریں اور دیکھیں کہ شاعری کی اس روایت نے گجرات میں کیا کیا شکل اختیار کی اور آئندہ دور کی شاعری اور روایت کو کس طرح متاثر کیا۔



۱۔ یہ سب نام تحفۃ الکرام، مرآۃ احمدی (جلد اول)، خاتمہ مرآۃ احمدی اور مرآۃ سکندری سے لیے گئے ہیں۔

انسان ذہن ایک ہی ڈاگڑا ایک ہی راستے پر ہمیشہ گھوم چل سکتا۔ تبدیل کا یہ عمل رک جائے تو سارا معاشرہ خود اندر سے گلے سڑنے لگے۔

گجرات میں تصوف نے جس طرح اپنا رنگ جا کر انسانوں کے دلوں پر حکمرانی کی اس کی ثوابت مثال سے مختلف تھی۔ جہاں گہرے ہندوی اثرات نے اسلامی تصوف کے ساتھ مل کر ایک ایسا روپ دکھایا جس نے ایک طرف ان نو مسلموں کو، جو قدیم ہندو روایت کے ہاتھوں پروان چڑھے تھے، اپنائیت کا احساس دلایا اور دوسری طرف اسلامی عقیدے نے ان کی کیا کاپ بھی کر دی۔ ایسے گہرے ہندوی اثرات کے ساتھ تصوف کا یہ رنگ نہیں کہیں اور نہیں ملتا۔ یہیں سے یہ روایت دکن پہنچ کر میراجی شمس العشاق اور ان کے سلسلے میں برسوں پروان چڑھتی رہتی ہے۔ جہاں موسیقی کا استعمال بھی زیادہ ملتا ہے۔ چکری (زکری) جو ملازوں پر کافی چاق تھی، مناجات، حمد اور ذکر خدا کا ایک لیا مقبول طریقہ قرار پاتی ہے۔ کرشن مہاراج کا گہرا اثر بھی یہاں کی شاعری پر ملتا ہے۔ وحی الوجود اور دوسرے اسلامی تصوف کے نکتے بھی ہندو اسطور کے ذریعے بیان کیے جاتے ہیں۔ عشق و محبت کے تصورات پر بھی کئی کال کا اثر واضح ہے۔ گجراتی اردو شاعری کی جڑیں اوزان اور اصناف بھی ہندوی ہیں۔ فارس کا اثر اتنا بھی نہیں ملتا کہ ہمیں فارسی اصناف شاعری، صنایع و رموزات کی مقبولیت و رواج کا احساس ہو سکے۔ گجراتی شاعری کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ یہاں نیا مذہب ایک نئے روپ میں ڈھل رہا ہے اور ایک ایسا ڈھانچا تیار ہو رہا ہے جس میں نو مسلم ایک کشش، ایک دلکشی محسوس کر سکیں۔ اس میں نئے عقیدے کی چھوٹ بھی ہے اور قدیم ہندو روایت کی واضح جھلک بھی۔ گجراتی شاعری کی روایت انہی اثرات سے مل کر بنی اور نشو و نما پاتی ہے۔

شیخ بہاء الدین باجن (۷۹۰ھ—۸۱۲ھ/۱۳۸۸ء—۱۴۰۶ء) تصوف اور شاعری کی اسی روایت کے ممتاز نمائندہ ہیں۔ شیخ باجن برہانپور کے رہنے والے اور شیخ معشر الدین کے بیٹے تھے۔ موسیقی سے گہرا لگاؤ رکھتے تھے اور اسی مناسبت سے باجن قنصل رکھا۔ ایک سو بائیس سال کی عمر میں انتقال ہوا۔ شیخ رحمت اللہ کے مرید تھے۔ قدیم اردو میں شیخ باجن غیر معمولی اہمیت کے مالک ہیں۔ ”غزالی رحمت اللہ“ کے نام سے فارسی نثر میں ان کی ایک تصنیف یادگار ہے جس میں صوفیائے سلف کے کلمات کے علاوہ، خصوصیت کے ساتھ اپنے پیر و مرشد شیخ رحمت اللہ کے ملفوظات و اقوال جمع کیے گئے ہیں۔ کتاب فارسی میں ہے لیکن باجن نے جاپا اپنا اردو کلام بھی دیا ہے۔ اس کتاب کے ایک باب میں،

تیسرا باب

## نویں اور دسویں صدی ہجری کی ادبی روایت

(۱۲۰۰ء—۱۶۰۰ء)

اردو شاعری پر سب سے پہلا اور گہرا اثر ہندوی روایت اور انسانوں کا پڑنا ہے۔ وہ لوگ، جو یہ کہتے ہیں کہ اردو شاعری نے صرف و بعض فارسی زبان و ادب اور اسلامی اثرات کو اپنایا اور ہندوی روایت و فکر کو نظر انداز کیا، بھول جاتے ہیں کہ اردو زبان و ادب پر چھٹی صدی ہجری سے لے کر دسویں صدی ہجری تک ہندوی روایت ہی کی حکمرانی رہی ہے۔ اردو شاعری کی پہلی روایت غالباً ہندوی اصناف و اوزان پر قائم ہوں ہے اور ہندو تصوف کے اسی رنگ کو قبول کرتے ہیں جو سارے برصغیر میں نائے پتھریوں، بھکتی کال اور نرگن وادی شکل میں رائج تھا۔ خواجہ مسعود سعد سلمان، امیر خسرو، بابا اربک، بوعلی قنبر، بابی بی، شرف الدین عجمی منیری، کبیر، شیخ عبدالقدوس گنگوہی، شاہ باجن، قاضی محمود دہلوی، علی جوہر گام دہلی، گرو نانک، میراجی شمس العشاق، برہان الدین جامی وغیرہ، سب سے لے کر جنوب تک اور مشرق سے مغرب تک اسی روایت کے پیرو ہیں۔ اس شاعری کی اصناف وہی ہیں جو برصغیر میں پھین، گیت اور دوہروں کی شکل میں زمانہ قدیم سے چلی آ رہی ہیں۔ لیکن جب اس روایت کو استعمال ہونے والے، باج، مدیاں گزر گئیں اور اس میں نئے ذہنوں کی تخلیقی تھاس بھانے کی صلاحیت باقی نہ رہی تو آئے والے سلسلوں نے رتبہ رفتہ آہے ترک کر دیا اور فارسی زبان و ادب سے نئی قوت حاصل کر کے اپنی تخلیق کی آگ کو روشن رکھا۔ ہمارے اپنے زمانے میں جو حیثیت، نئے تخلیقی راستوں کی تلاش میں، انگریزی و مغربی ادبیات کو حاصل ہے، وہی حیثیت پہلے ہندوی روایت، اصناف و فکر کی رہتی ہے اور باج، سو سال بعد بھی حیثیت فارسی ادب و فکر کو حاصل ہو جاتی ہے۔ رد و قبول کا یہ فطری عمل ہے۔ یہ قانون فطرت ہے کہ



جیسے "غزنیہ" بقم "کہا گیا ہے" شیخ باجین نے دوسروں کے اقوال کے ساتھ ساتھ اپنے اشعار، جگرہاں اور دوسرے بھی دیے ہیں۔ ان اشعار کی زبان لوہی صدی گجری کی زبان ہے اور ان میں اسلامی اور ہندوی اثرات مل چل کر ایک ایسی شکل اختیار کرتے ہیں جو گجری اردو کے ساتھ مخصوص ہے۔ یہی اردو شاعری کی پہلی اور قدیم ترین روایت ہے۔ "نحوائے رحمت اللہ" کے "غزنیہ" بقم کی ابتدائی شکل اس لیے اہمیت رکھتی ہے کہ ان میں باجین نے "جگری" کی تعریف کی ہے اور اس کے مقصد و نیت پر روشنی ڈالی ہے۔ باجین نے لکھا ہے :

"در ذکر اشعار کہ بقولہ این فقیر است، بزبان ہندوی جگری خوانند و قوالان ہند آثار در پردہ جائے سرود می نوازند و یہی سرانہد - بعضیہ در مدح پیر دستگیر و وصف روزہ ایشان و وصف وطن خود کہ گجرات است و بعضیہ در ذکر مقصد خود و مقصودات مریدان و طالبان و بعضیہ در ذکر عشق و محبت" \*

جگری (جگری، ذکر کی گجری شکل ہے) میں بنیادی طور پر ذکر عدا، ذکر رسول، ذکر پیر و مرشد، ذکر تجربات داخلی و واردات روحانی کو اس طور پر ایسے آوازوں اور ایسے عام فہم الفاظ میں لکھا جاتا تھا کہ آئے گیا بھی جا سکے اور ساروں پر بجا یا بھی جا سکے۔ جگری کی حیثیت مختصر گیت یا راگ راگینوں کے ان بولوں کی بھی جنہیں گا یا کر لوگوں کے اندر عالم وجد و سرور پیدا کیا جا سکے۔ اس میں عشق و محبت کے جذبات بھی ہوتے تھے اور ایسے ناصحانہ مشاہیر بھی جن سے مریدوں اور طالبوں کی ہدایت ہو سکے۔

ہشت کے اعتبار سے جگری، بھجن اور گیت ہی کی ایک شکل ہے جس میں دویروں کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ باجین کے ہاں اس کی عام ہشت یہ ہے کہ ابتدائی اشعار، جو ہم قافیہ ہوتے ہیں، "عقدہ" کہلاتے ہیں۔ اس کے بعد تین تین چار چار مصرعوں کے بند آتے ہیں جنہیں "پین" کہا جاتا ہے۔ آخری بند جو عام طور پر تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے، "فصل" کہلاتا ہے۔ پہلے دو مصرعے ہم قافیہ اور تیسرا الگ، لیکن ہم وزن ہوتا ہے۔ ہر "گیت" سے پہلے یہ واضح کر دیا جاتا ہے کہ اسے کس راگ کے مطابق لکھا گیا ہے؛ مثلاً "عقدہ در پردہ صباہی"، "عقدہ در پردہ ہلاول"، "عقدہ در پردہ کداز"، "عقدہ در پردہ لنت" وغیرہ۔

۱۔ نحوائے رحمت اللہ : شیخ باجین (قلمی)، کتب خانہ خاصہ الجین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

شیخ باجین نے اپنی زبان کو کہیں "زبان ہندوی" کہا ہے اور کہیں "زبان دہلوی"، اور اس کے تحت جو گیت دیے ہیں وہ سب قدیم اردو کے نمونے ہیں۔ اس سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ زبان دہلوی اور زبان ہندوی دونوں ایک ہی زبان کے دو نام تھے۔ زبان دہلوی ایسے اس لیے کہا گیا ہے کہ یہ زبان گجرات میں دہل ہی سے پھیلی تھی۔ اب اس زبان کی، جس طرح کہ وہ شیخ باجین کے ہاں استعمال میں آئی ہے، چند مثالیں دیکھیں :

عقدہ در پردہ صباہی :

سب لہل ہاری لو ہیں بھوارا ہو بہر لہو پاس  
داول میرا راج کرے ری مندر کے پاس  
باجین باجین باجین میرا تجھ باجین نا جیون میرا

یہ زبان و بیان اور یہ انداز باجین کے کلام کا عام رنگ ہے۔ اس میں زوایت اور اس کے رمز و کتابہ سب ہندوی ہیں اور لفظوں کی ترکیب اور وزن سے پیدا ہونے والے موسیقی کی جھنگار بھی ہندوی ہے۔ عقدہ کا ایک ہی (بند) اور دیکھیں :

جب لگ جب چلے ہے مہری پیری کھوے شہرہ پوراؤں  
منہ لہو بھر لہو لہو لہو کریم و رحیم میرا ناؤں  
باجین جیو جیوے مجھ ناؤں بھرپور رہا توں سب کے ٹھکان  
مجھ ناؤں کی میں ہوتی واری جاؤں

یہاں بھی ہندوی روح تصوف کا راگ جگا رہا ہے۔ جی وہ رنگ ہے جو آگے چل کر گرو فالک کے کلام میں چمکا اور یہی انداز ہے جو گروتھ صاحب میں بھگتوں کے کلام میں نظر آتا ہے۔ یہاں اسلامی تصوف کی روح، ہندوی رمز و کتابہ کے ذریعے خود کو ظاہر کرنے کی کوشش میں، اسی رنگ میں رنگ چاتی ہے۔ اب ہم باجین کا ایسا کلام پیش کرتے ہیں، جس میں عربی فارسی کے الفاظ نسبت زیادہ استعمال میں آئے ہیں۔ لیکن جس وزن میں وہ ڈھالے گئے ہیں، جو روح ان پر سایہ نکلے ہے اور جس نکر سے انہیں سلا رہا ہے، وہ غالباً ہندوی ہے۔ "در پردہ صباہی" کا یہ ہیں دیکھیں :

اللہ سب سے کوئی ہونے اللہ اور جگہ اس کا ہونے  
من مراد گھر اچھے ہاوسے اس کو مار نہ سکھے کوئے

کوئی اللہ سمیٹیں اللہ کسے سمیٹیں ہاجن درویش پر مناویہ  
 اللہ ہوں کوچہ سمیٹیں ادنیٰ چھکارتے  
 ایک اور "عقدہ در پردہ خیالی" کا یہ ہیں دیکھیے :

سو بچے شیخ دست اللہ شیخ سوز ہائے اللہ  
 روشن گوشت سوز نور ہاضمہ کی عادت ہور  
 اچھ ہوا ہے دربار واک چاقوی سر اثار  
 سائور کھارے کھارا تھانا وزارت اورے شاہ شہان  
 شیخ عزیز اللہ بن قلیب سواکیر ہاجن کو کہوں ہو دستگیر  
 شاہ رحمت اللہ ہے سنا زور

یوں بھی فکر و احساس پر ہندوی زواریت اپنا رنگ چڑھا رہی ہے۔ "عقدہ در پردہ  
 اللہ" کا یہ بند پڑھے اور دیکھیں کہ یہ ہو سے کیا کہہ رہا ہے اور کس روایت کو  
 سامنے لا رہا ہے :

نورلو کھولو زور ہار کھنڈر مگھو  
 جس مگھو دیکھیں بھری جیو جی سکھو  
 جس سکھو دیکھیں دیکھو دلدار جاوے  
 شاہ رحمت کا فرس ہاجن لادے

اسیوں کا کلام اڑھتے ہوئے بار بار ہیں کہیں اور گورو گرو گرو مامی کی طرف  
 جاتاہے اور اس طرز احساس کو اپناتا ہے جو ان ہستیوں سے مخصوص ہے۔ لیکن  
 ان سے بہت نیچے شیخ ہاجن نے جیکریوں کی شکل میں اسے اتنا قبول بنا دیا تھا کہ  
 یہ موسیقار شاعری کا نام رنگ بن کر مارے فر عظیم میں پھیل گیا تھا۔ ہاجن  
 کا یہ کلام : اور الدین ست گورو (م - ۱۵۵۴ء - ۱۶۰۹ء) کی روایت کی ارتقائی شکل  
 ہے۔ اگلے زمانے کا یہ ایسا جدید رنگ۔ جن تھا کہ آنے والی نسلوں نے اسے  
 قبول کر کے اپنے فکر و احساس کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ "عقدہ در پردہ" قبول  
 کا یہ بند دیکھئے :

شراب بھٹ پور پور پوائے انثر عشقت اتار لوالے  
 ہنس زوے دل سالارالی لہی رسول کی چٹوں جالی  
 بوکاری آہا عیدی سانکے پیری کا کچھ غم دھڑ سانکے  
 صحت آن اور عمر دواز روق فراخ آویں کماڑ  
 اوکھ سکھ کن کور لہیں ہاجن کو دیکھیں لہیں

اور اس کے بعد "عقدہ در پردہ لوزی" پڑھیے :

عقدہ : کیوں نہ لاؤں چندا اب ماہ ہرالا بنا  
 ہیں : شاہ جو لایا چندنا چوہا چولہ مہو کے  
 ہوئی جو آئی نوشہ کی مہرا جیورا دوکے  
 چائی جوئی موگرا چن چن لایا مائی  
 کچھ کتھری کچھ کھولے شاہ پیری تالیں تھالی  
 مائی چنے مل کر دیویوں آسما  
 بہ بنا جی جیوے ری کور لک پریسا  
 غلطی : ہاجن تیرا باؤلا تھو کارن تھے دھنکے  
 لہی بند مصطفیٰ : میں نور چکا میں چھوٹے

موسیقی کی یہ روح ، لفظوں کی یہ خلاوت ، جذبے کی یہ حرارت ، جو ہاجن  
 کے کلام میں رس گوداتی ہے ، آج بھی ہمیں اس لیے متاثر کرتی ہے کہ یہ  
 موسیقی آج بھی زندہ ہے۔ شیخ ہاجن کا کلام گانے بجانے کے لیے مخصوص "سروں  
 کے مطابق ترکیب دیا گیا ہے۔ اس میں بند اسلامی تصوف کا مزاج مرآت کئے  
 ہوئے ہے جو ہندو اور سلطان دونوں کو متاثر کرتا ہے۔ ہاجن کے کلام میں  
 مزاج کی ٹھٹھک اور نرمی ، فقیرانہ صدا کا لوح اور لہجے کی مٹھاس ہمیں آج بھی  
 بھلی لگتی ہے۔ شاہ ہاجن کے کلام میں ہوزان - سب ہندوی ہیں۔ فارسی و عربی  
 لفظوں کو بھی اسی مزاج میں ڈھالا گیا ہے۔ جمع ، مضارع اور حاصل مصدر  
 بنانے کے لیے بھی ہندوی مزاج استعمال کئے گئے ہیں۔ اس زبان پر بیک وقت  
 برج بھاشا ، کھڑی ، پنجابی ، سرائیکی ، گجراتی اور راجستھانی کے ملے جلے اثرات  
 نظر آتے ہیں۔ ان سب زبانوں کے اصول و قواعد بھی مل جل کر استعمال میں  
 آئے ہیں۔

نوبی اور دیوان ہندی بھری کی اس ادبی روایت کے دوسرے ممتاز نمائندے  
 غلامی محمود دیوانی (۱۸۷۳ء - ۱۹۴۱ء/۱۳۶۰ھ - ۱۳۶۰ھ) ہیں۔ محمود دیوانی گجرات

- ۱۔ شاہ ہاجن کے کلام کے یہ نمونے "مراثی رحمت اللہ" (خطوط) القیم لوزی  
 اردو پاکستان سے لیے گئے ہیں۔
- ۲۔ تحفہ الکرام : جلد اول ، مطبوعہ ممبئی ، سن ۸۱ اور خزینۃ الاصفیاء ، مطبع عمر ہند  
 لکھنؤ ، جلد دوم ، سن ۸۰ میں سال وفات ۱۵۹۲ء دیا ہے۔ مؤلف خزینۃ الاصفیاء  
 (ابن عاصمہ اگلے صفحے پر)



کے آئہ پر گزریہ جویا ہیں سے رہا جن کا قبض آج بھی جاری ہے۔ قاضی صاحب گجرات کے خواجہ خضر کہلاتے ہیں۔ دروایی لقب کی وجہ بیان کرتے ہوئے صاحب "نقد الکرام" نے لکھا ہے کہ :

"قاضی محمود بعد از رحلت پدر در مستدر ارشاد سمکتی جیت۔ بزرگی و خوارق ایشان عالم را لرزگرت و خدمت عالم آب ہم یایشان تلقی داشت۔ اکثر در کشمیرائے تباہی کہ یاد ایشان مینمود بساحل مراد میں پلند۔ ازلی سبب "دروایی" لقب خاص مقرر گشت۔"

قاضی صاحب پروردگار کے دینے والے اور اپنے والد قاضی حمید عرف شاہ چاہلندہ کے مرید تھے۔ شاہ چاہلندہ، شاہ قطب عالم سے ارادت رکھتے تھے۔ قاضی محمود اور شاہ عالم کے درمیان محبت کا گہرا رشتہ تھا۔ قاضی محمود دروایی انھیں سچے شاہ کے نام سے پکارتے تھے۔ قاضی صاحب سے بہت سی کرامات بھی منسوب ہیں لیکن ان کی شخصیت کی نمایاں خصوصیت ولولہ "عشق" ہے۔ میر علی شیر قانع نے لکھا ہے کہ "ہنگام جوانی از مقام غوثیت در گزشتہ نظام حیویت در ریختہ"۔ مزاج کی اس کیفیت اور عشق کی اس گرمی کا اثر ان کی شاعری پر گہرا ہے۔ یہی رنگ ان کی شاعری و شخصیت کا نمایاں رنگ ہے۔ سب تذکرہ نویسوں نے اس خصوصیت کا ذکر کیا ہے۔ "مرآت احمدی" میں یہ الفاظ ملتے ہیں :

"قاضی محمود از غایت عشق پیوستہ بر حسب حال افسر عاشقانہ بعبارت ہندی در مقامات خلیفہ پطرز دل پسند می بست۔"

تلمیح حاشیہ "گزشتہ مقدمہ"

نے یہ قطعہ تاریخ بھی درج کیا ہے :

حضرت محمود شیخ باکمال سالک مشکل کشا محمود دکن  
شد چو زلی دنیائے فانی در میان سال زلیزلہ او بگو شیخ خدا  
لیکن یہ اس لیے صحیح معلوم ہیں ہوئے کہ یہ ان کی وطن کو واپسی کا سال ہے۔ مولوی عبدالحق نے قدیم اردو، مطبوعہ کراچی، ص ۹۸ میں سال و قات ۱۱۰۹ء دیا ہے۔ (ج - ج)

۱۔ نقد الکرام : جلد اول، ص ۶۹۔

۲۔ ایضاً : ص ۶۹۔

۳۔ حاشیہ "مرآت احمدی" : مطبوعہ کتب، ص ۱۲۱۔

"خزینۃ الاسفیاء" سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے :

"صاحب ذوق و محبت و عشق از عظمیٰ نقائے شاہ عالم گجرات است۔

اشعار عاشقانہ دربار ہندی فرمودے کہ قوالان آں دیار بولت ساج اشعار

آفتاب بخوبی اسفیا میخوانند و از غایت سوتر می یابند۔"

عشق کی اس شدت کا قاضی محمود دروایی پر یہ اثر ہوا کہ ان کے سارے کلام سے اس جذبے کی گرمی کا احساس ہوتا ہے۔ اس عشق کا اظہار اللہ، رسول اور مرشد کے ساتھ بھی ہے اور دین و دنیا کے سارے امور بھی اسی محور پر گھومتے ہیں۔ عشق کی اس آگ کو وہ موسیقی کی نرس اور بھوار سے ٹھنڈا کرتے ہیں۔ ان کا بیشتر کلام، شیخ راجن کی طرح، ناکے کے لیے لکھا گیا ہے۔ موسیقی سے ان کی دلچسپی کا یہ عالم تھا کہ جب وقت مرگ قریب آیا تو محفل ساج منعقد کی۔ وجد و حال کی کیفیت رقص کی کیفیت میں بدل گئی۔ اسی حالت میں مجھے میں گر پڑے اور جاں بحق تسلیم کر دی۔

قاضی محمود دروایی کے ضخیم دیوان ہیں، اس دور کی مقبول و مروجہ روایت کے مطابق ہندی روایت چھک چھک کر یوں رہی ہے۔ پورے دیوان کے مزاج پر، لہجے اور اسلوب پر، آہنگ اور تونم پر، آواز و محور پر، اصناف اور انتخاب الفاظ پر ہندی مزاج کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔ قاضی صاحب کے کلام کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ اردو شاعری کی روایت گجرات میں اس سطح پر آگئی ہے جہاں آجے ادب کے ایک معیار کے طور پر قبول کیا جا سکتا ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ زان میں اظہار کا سلیقہ پیدا ہو گیا ہے اور اب بات کو زیادہ انداز کے ساتھ بیان کیا جا سکتا ہے۔

قاضی محمود دروایی نے اپنے کلام کو مختلف راگ رانگینوں اور سُرروں کے مطابق ترتیب دیا ہے؛ مثلاً کلام پر جو عنوانات قائم کیے گئے ہیں وہ یہ ہیں : چکری در پردہ ہلاول، در دھنمیری، در بلوار، در کدوا، در کلیان، در بھا کرہ، در سارنگ، در پردہ رام کلی (پھر اس کی کئی قسمیں ہیں : وصالہ، عشقیہ، ملیحہ، فراقیہ، توسید، ترک، غرور، عداوت، مدھی، غم، مدھی وغیرہ) در توڑی، در اسواری وغیرہ۔ وہ شیخ راجن کی روایت چکری کو اپنے اظہار کا ذریعہ بناتے

۱۔ خزینۃ الاسفیاء : جلد دوم، ص ۸۰، مطبوعہ نیر بند لکھنؤ۔

۲۔ دیوان قاضی محمود دروایی : (قلبی) : انجمن ترقی اردو پاکستان۔ کلام کا مجموعہ اسی نسخے سے لیا گیا ہے۔

اور آگے بڑھاتے ہیں۔ کلام میں اپنے والد و مرشد کا ذکر بار بار کرتے ہیں :  
قاضی محمد تن شاہ چایلندھا میرا سب دکھ کہ وہی اولادے  
محمد سنوری سائبان ہم اس بن اور نہ بھاوے

(در ہلاول، نمبر ۱۶، ص ۱۰)

اس زمانے میں، ہندوی روایت کے مطابق، شعرا اپنا ایک ہندوی تخلص بھی رکھ لیتے تھے جو عام طور پر ہندی شاعری میں لائے تھے۔ کیونکہ اپنے نام کے آگے داس کا لفظ لڑھا کر کیپر داس کر لیا۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے اپنا ہندوی تخلص الکنہ داس اختیار کیا۔ اسی روایت کے مطابق محمود بھی بار بار اپنے نام کے ساتھ داس کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ جیسے :

نبی محمد اللہ پیارا محمود داس سورا تازی

محمود درہائی کے کلام سے محسوس ہوتا ہے کہ ہندوی روایت کا رنگ اور گہرا ہو گیا ہے۔ اس کا اثر زبان و بیان پر بھی ہے اور رمز و کنایہ پر بھی۔  
”در ہلاول“ سے یہ پتہ دیکھتے ہیں :

سائبان کن ایک بار اکھار ہوں دکھیا کڑوں جوہار  
تیرے نکھڑے کے پلہار

محمود سائبان شوک تیرا تون تو سورت سائبان تیرا  
کڑیں پہاری ساڑ

است نہیں مجھ کی یہ محمود تیرا داس  
برکت میر چایلندھا سائبان ہوروی من کی آن

”در دھناسری“ میں بھی ہیں ہندوی رنگ و روایت غالب نظر آتے ہیں :

ہم درس سائبان کا بھاوے جنت مہری اور ناوے  
سب ہنس مکھ آپ دکھلاوے سب جھپٹا ہاری لاوے

چھپ چاند آواز جادے

اس روپ کاوے کیشتا دیکھ تاروں نیچ نہ سہتا  
کر بیٹھ سورج مکہ دھتا

منگل بدہ در سہت آوے گسٹر سہجر بار جوہارے  
راہ کیسالی لون اٹارے

قاضی محمد میرے من بھایا چاؤں چایلندھا پیر میں پایا  
آن محمود کون نہت ملایا

مارے کلام میں فراق کی کیفیت اور محبوب کے درشن کی کشتا ہے۔ اسی لیے انتظار میں ہر دم آنکھیں کھول ہیں۔ معلوم نہیں محبوب کب آ جائے۔  
”در ہلاول“ کے یہ دو دیکھتے ہیں :

جاگ پہاری اب کیا سووے رین کینی تیوں دن کیا کھووے

سوق میت کیاوے کوئے کوڑی رہا کن سووے سووے

جس کے نہ کون اونگ ناوے سووہن کیوں سووین گنواوے

جاگ جاگ زبہ نلاوے سووے دھپے کیوں نہ پاوے

محمود نہ جاگ نہ نہ کون راوے سو کر میت بیجھیں بیجھاوے

عشق کی یہی کیفیت بدلے ہوئے اشعاروں کے ساتھ ”در دھناسری“ میں ملتی ہے :

لین رنگیلوں کے قربان نین چہیلوں کے قربان

لین چیتاؤں کے قربان تین سلواؤں کے قربان

جن دیکھتے سورہ کر دھو لے آہیں کرے لدھان

دیکھت تین مرک میں سوئی جھول وئی لبوان

دیکھیں ہتھی دیکھت سوئی کال کینی جان

چینا کہ ہم کہہ چکے ہیں، قاضی محمود کا موضوع سخن عشق ہے اور اس عشق کی ہزار ادالیں ان کے کلام میں جھلکتی ہیں۔ کبھی یہ عشق خدا اور عشق رسول میں ظاہر ہوتا ہے، کبھی مرشد کی عقیدت میں ولولہ و وارفتگی بن جاتا ہے۔ کبھی یہ فراق ہے اور کبھی ترکہ دلیا کے جھلے کو ابھارتا ہے۔ یہ سارا کلام، پڑھنے سے زیادہ، قوالوں کی زبان اور سازوں کے سنگیت میں اثر کا جادو چکاتا ہے۔ اس زبان پر برج بھاشا اور گجراتی کا اثر گہرا ہے۔ یہاں ہم محسوس کرتے ہیں کہ ہندوی روایت پوری طرح چھا گئی ہے۔

اسی روایت کو گجرات کے ایک اور نامور بزرگ شاہ علی محمد جیوگام دھنی (م ۱۵۶۵/۹۹۷ء) آگے بڑھا کر لفظ عروج تک پہنچا دیتے ہیں۔ شاہ علی محمد جیوگام دھنی، شاہ ابراہیم کے بیٹے تھے۔ احمد آباد میں ان کا مزار آج بھی مرجع خاص و عام ہے۔

مجم دھنی کا کلام چلی مرتبہ ان کے ایک مرید ابوالحسن ابن عبدالرحمن فریشی الاحمدی نے مرتب کیا اور اس کا نام ”چواہر اسرار اللہ“ رکھا۔ دوسری



مرتبہ ان کے ہوتے سید ابراہیم ابن شاہ مصطفیٰ نے اسے مرتبہ کیا اور اس پر ایک دیباچہ لکھا جو طویل عربی عبارت سے شروع ہوا ہے۔ سید ابراہیم نے وہ فارسی قصیدہ بھی اس میں شامل کر دیا جو پہلے مرتبہ ابوالحسن نے تحریر کیا تھا۔ جہاں تک کلام کا تعلق ہے، وہ دونوں نسخوں میں یکساں ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ دوسرے مرتبہ میں یہ التزام رکھا ہے کہ جن نظموں کا پہلا لفظ الف سے شروع ہوتا ہے ان کو ایک جگہ کر دیا ہے اور جن کا پہلا لفظ ب سے شروع ہوتا ہے ان کو ایک جگہ کر دیا ہے۔ اس طرح ہر حرف کا ایک باب مقرر کر دیا گیا ہے۔ ہر نظم کو "مکشفہ" کہا گیا ہے۔ ہر نظم کئی بندوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کو "نکتہ" کا نام دیا گیا ہے۔ شیخ باجن نے اپنے گیت یا نظم کو "نقطہ" کا نام دیا تھا، ہر بند کو "پن" کہا تھا اور آخری بند کو "تخلص" کا نام دیا تھا۔ بہت دونوں کے ہاں ایک ہے۔ چونکہ دھنی کے ہاں "پن" "نکتہ" ہو جاتا ہے اور پوری نظم مکشفتہ کہلاتی ہے؛ مثلاً مکشفہ، نکتہ اول در عقدہ، نکتہ دوم، نکتہ سوم، نکتہ چہارم در تخلص۔ "جوہر اسرار اللہ" میں ایک سی حرفی بھی ملتی ہے جو پنجابی کی ایک مقبول صنف ہے اور شاید یہ اردو میں اب تک پہلی "سی حرفی" ہے۔

شاہ علی ہمدانی جو کلام دھنی کا کلام فلسفہ، غم، اوست کا ترجمان ہے اور اس میں "اثبات توحید و وجود واحد اور اسرار اللہ" کو مختصر الفاظ میں اشاروں میں بیان کیا گیا ہے۔ کلام دھنی بہت مشکل پسند شاعر ہیں اور ہر بات کو صرف اشاروں میں بیان کرنے کی وجہ سے ان کے کلام میں ابہام نمایاں ہو گیا ہے۔ ہمارا کلام واردات قلبی، عرفان ذات کے مسائل اور صوفیانہ تجربات میں ڈوبا ہوا ہے۔ وہ مسائل تصوف کو طرح طرح سے پیش کرتے ہیں۔ کبھی بھول سے واضح کرتے ہیں اور کبھی قصہ کہانی کے ذریعے۔ صاحبہ مرآۃ احمدی نے لکھا ہے کہ:

"جز نقلی توحید لم رودے۔ دیوانے دارد چندی۔ زبان در روئے  
و معنی برابر دیوان مغربی است۔"

- ۱۔ ہم نے سید ابراہیم کے مرتبہ علی سمعی "جوہر اسرار اللہ" سے استفادہ کیا ہے جو انجمن ترقی اردو پاکستان کی ملکیت ہے۔
- ۲۔ خاتمہ مرآۃ احمدی: ص ۵۶ اور عقدہ الکرام: جلد اول، ص ۳۱۔

گم دھنی کے لیے توحید اور غم اوست کا مسئلہ ساری کائنات پر حاوی ہے۔ وہ ساری زندگی اور ساری دنیا کو اسی رنگ سے دیکھتے ہیں۔ یہی ان کے کلام کا مرکز ہے۔ مولانا شیرانی نے لکھا ہے کہ "معلوم ہوتا ہے کہ وہ حیات سے گزر کر عین ذات میں پھو ہیں۔ قلب پر وصال کی کیفیت جاری ہے۔ پھر، شجر، قمر، پہول، کلی، غنچہ غرض تمام مظاہر قدرت میں محبوب، یعنی جلوہ نما ہے اور یہ اس کے نشہء محبت سے سرشار ہیں۔ اس سے رنگ رلیاں کرتے ہیں اور غفلت ہوتے ہیں۔ کبھی جنوں بنتے ہیں، کبھی لیلی، کبھی شیریں ہیں کبھی خسرو، کبھی دولہا ہیں اور کبھی دلہن۔ محبوب ان کا بیس ہوتا ہے اور یہ محبوب کا بیروپ اختیار کرتے ہیں۔ وہ ان پر ناز کرتا ہے پھر یہ اس پر ناز کرتے ہیں۔ رنگ اڑاتے ہیں اور ہولی کھیلنے ہیں۔ مختصر یہ کہ وہ اپنی محبت میں مگن ہیں۔" یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں سوز و ساز کی کیفیت آج بھی محسوس ہوتی ہے اور آج بھی، جب کہ ان کے کلام کی زبان مشکل اور غیر مالوس نظر آتی ہے، الفاظ اور ان کا آہنگ و ترمیم دل پر اثر کرتا ہے۔ یہ سچے عاشق کے جذبہ عشق کا سچا اظہار ہے۔

ان کی شاعری کا مجموعہ مزاج ہندوی ہے جس پر ہندوی اسطور، روایت، صنایع و رمزیات کا گہرا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ غم اوست کے فلسفے نے شاہ گم دھنی کے اندر دنیا کی رنگا رنگی اور تضاد کو ایک وحدت بنانے کی بصیرت عطا کر دی ہے۔ باجن اور عمود دریائی کا کلام بھی اسی ہندوی روایت کی کڑیاں ہیں لیکن گم دھنی کے کلام میں ہندوی روایت بہت گہری ہو کر ایک نیا رخ، نیا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ گم دھنی کا کلام ہندوی روایت کا نقطہ کمال ہے۔ لیکن چان، اور یہ بہت دلچسپ بات ہے، فارسی روایت کے اثرات بھی ہلکے ہلکے جانب ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ بظاہر ہندوی روایت حاوی ہے لیکن لاشعور میں "زور عمل کی تحریک" نے سر اٹھایا شروع کر دیا ہے۔ یہ نقوش رائیے دھندلے اور یہ اثر رائیے پردوں میں چھپا ہوا ہے کہ گم دھنی کے کلام میں اسے اڑنے بادل کے مائے کی طرح کبھی کبھی دیکھا جا سکتا ہے۔ گم دھنی کے کلام کے ایک حصے میں، اور ممکن ہے یہ آخری دور کا کلام ہو جب وہ ابلاغ کے نئے وسیلوں کی تلاش میں فارسی شاعری کی طرف گئے ہوں، یہ احساس ہوتا ہے کہ فارسی روایت نے اپنا رنگ جیانا شروع کر دیا ہے

اور اسی رنگ کے ساتھ باطن ، قاضی محمود دریائی اور کام دھنی کے مخصوص رنگ سخن کی روایت کا پہول کھلانے لگا ہے ۔ کام دھنی کے ہاں فارسی مصرعوں کی گونج سنائی دیتی ہے ، فارسی بحروں کو استعمال کرنے کی کوشش ملتی ہے ۔ کہیں کہیں فارسی زبان کے روزمرہ و محاورہ ترجمہ ہو کر اظہار کا ذریعہ بننے لگے آئے ہیں ۔ مثلاً غ : ”اے تم لیلی جویا لوڑو منجہ مجنوں کی لیون دیکھو“ سعدی کے مشہور فقرے ”لیلی را چشم مجنوں باد دید“ کا ترجمہ معلوم ہوتا ہے ۔ اسی طرح ”ساجن گھر میں کرے سو لٹکے اے ککن ہر ڈھونڈھن جاتوین“ فارسی کے مصرع ”یار در غائب و من گرد جہاں نیگرم“ سے متاثر معلوم ہوتا ہے ۔ اسی طرح ”کان کرو بد برم کہانی“ میں کان کرو ”گوش کن“ کا ترجمہ ہے ۔ ”دھن بچہ پر لٹکے کیوں لکڑے تھہ جیسا ساتھی یار دھڑے“ میں لٹکے کرنا ”نواز کردن“ کا اور یار دھڑا ”صحبت داشتن“ کا ترجمہ ہے ۔ اسی عمل کے زمر اثر جیو کام دھنی کے کلام میں فارسی اوزان کا بھی پتا چلتا ہے ۔ مثلاً یہ اشعار :

ہم جیو تو رہتا نہیں دور من دوکو سبتا نہیں  
بچہ جگ کہنے جنتا نہیں یو باج بچہ کنتا نہیں  
”ہرج مزاج سالم“ کے وزن میں ہیں ۔ اور یہ مصرعے :

اس بستی کا کیا پتارا آج کہوں کل دویوں مارا  
سو کیوں تیں کون دھڑے لیارا  
”ہرج مزاج سالم“ کے وزن میں ہیں ۔

آئیے اب کام دھنی کا کچھ کلام بھی دیکھیں تاکہ ان کی فکر ، ان کے احساس اور زبان و بیان کا نقش اچا کر ہو سکے ۔  
مکاشفہ لکندہ اول در عقدہ :

آپیں کھیلوں آپ کھیلان آپیں آپیں آپیں لکھل لاؤں  
لکندہ دوم :

میرا ناؤں منجہ ات بھاوے میرا جیو منجہ ارجاوے  
میرا لیم منجھے سون مانے زھری ایڑیں روپ لیھانے

لکندہ سوم :

لاگا لہ سو منجھ سون میلھا جد کا مودھن آپں دیشا  
جیکو ایڑیں روپ لیھانے منجھو کہنو لہ آپ سہراوے

لکندہ چہارم در قلمس :

میں منجھ دھریا ناؤں سنگھانی شاہ علیجو ہے منجھ ساتھی  
منجھ لہ کوئی لہیں جگ ناٹھاں جیری سہاگن ہوں ۔ ۔ ۔

مکاشفہ لکندہ اول در عقدہ :

آپیں کھیلے آپ کھیلانے آپیں آپیں لکھل لاوے  
کام دھنی کی یہ عام بیت اور رنگ کلام ہے ۔ وحدت الوجود ان کا خاص موضوع ہے جسے وہ طرح طرح سے بیان کرتے ہیں :  
بات پیا جس بوجھن جائے کھانکھہ کھولے کھانل آئے  
رقی کا چھہ لیائے

بوجھ پٹان جی کھول دیا ہے رقی کا کور بھاک کیا ہے  
اس سنہ بھی ان بھس لیا ہے

اسی موضوع کو وہ بار بار دہراتے ہیں اور ہر بار اس میں ایک نیا رنگ ابھارتے ہیں ۔ کبھی کہتے ہیں :

”پٹیاں ملا ہور بھات بکاوے آپیں کھانے آپ کھیلانے  
بیہندی چوٹی ہاتوں لاوے کریم ایڑیں آپ دکھانے  
اور کبھی کہتے ہیں :

احد واحد کی گھونگھٹ مالتاں کرے قبل ذات سونٹھاں  
وہی لاهوت ہو چہوت آوے منکوت قاسوت کے بھاو لیانے  
ولی سو ایمان کامل ٹھاوے باج جہ حضرت ات دکھانے  
چند ساتھی اور دیکھتے :

۱۔ اتی بات نیوچھی لوگاں آپ ٹیھاتا کری سو کوئے

علم قدرت جس ٹھورا ہوئے کی عبور پھارا ہوئے

۲۔ جال جال کھل بھل جاسی جلال جلال مل ایکج تھاسی  
جے جی صفت دوتالی ہوئے وہی صفت اس ذات سلاسی

۳۔ دوتی وجود کوں موجود ہوتا یہ تو بات حال ہے توگا  
ایک حقیقت ہے کی آہ جان تھالوں کالے بھوگا



۱۔ بیوں بھول کلی رنگ رلی دھنی جیوں لہی لہی علی دھنی  
توں عابحد ولی دھنی

۲۔ اہیں کون اُون پور پھلے لہو کون توں کو دور جائیں  
تو کون پاورے یوں من آئے  
شاہ علیچرو یو پھالوں علیحدہ دھنی لہانوں  
ایک وجود ہے من یوں آلوں

کلام کے اس انتخاب سے بد بات واضح ہو جاتی ہے کہ زبان و بیان کی سطح پر کام دھنی نے باجوں اور محمود دریائی کی روایت کو آگے بڑھایا ہے۔ چان وحدت الوجود اور عدم اوست کا فلسفہ طرح طرح سے اقدام کی راہ نکالتا ہے۔ جالی اور چلاں، وحدت اور کثرت، ذات اور صفات، سنبلر اور یونہ ایک ہی تصویر کے دو رخ نظر آتے ہیں۔ اسی بات کو کام دھنی بار بار سدھلاتے ہیں۔ کبھی یہ کہہ کر کہ ”اہیں کھانوں آپ کھلاؤں“ اور کبھی ”آہیں کھلیے آپ کھلاؤں“ کہہ کر اور کبھی ”علی پد دھنی لہانوں، ایک وجود ہے من یوں آلوں“ کے اظہار سے۔ اور ہر بار کہنے والا یہ محسوس کرتا ہے کہ بات اب اہی پوری طرح بیان نہیں کی جا سکتی ہے۔ اس تشکی کے احساس سے کام دھنی کے ہاں ایک دکھ، ایک کرب کا احساس جاگتا ہے اور وہ یہ سدھونے لگتے ہیں کہ نہ صرف وہ اپنے دل کی بات واضح نہیں کر سکے ہیں بلکہ لوگ بھی ان کی بات تک نہیں پہنچتے ہیں۔ اسی لیے کبھی یہ کرب یوں ظاہر ہوتا ہے کہ ”وچھہ پناں جی کھوں دیا ہے“ اور کبھی ”اپنی بات نہ پوجھی لوگا“ کے الفاظ سے۔ شیخ باجوں اور محمود دریائی نے اپنے صوفیانہ خیالات کو سنگیت کی زبان بنا کر بھی کیا ہے لیکن شاہ علی پد جو کام دھنی نے اسے پوری سنجیدگی سے اپنے منفرد گہرات و احساسات کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔

کام دھنی کا انتقال ۱۳۶۵/۱۹۴۳ء میں ہوا۔ اس وقت ہر عظیم پاک و ہند پر اکبر اعظم (۱۵۵۶ء-۱۶۰۵ء) کی حکومت تھی۔ کام دھنی کی وفات تک سلطنت گہرات قائم تھی لیکن ضعف و انتشار نے اسے اندر سے کھوکھلا کر دیا تھا۔ اسی زمانے میں تاریخ کے صفحات پر ایک اور نام ابھرتا ہے اور اس روایت کو آجا کر کر دیتا ہے جس کے ہلکے ہلکے لغزش، فارسی اثرات کی شکل میں، ہم جو کام دھنی کے ہاں دیکھ چکے ہیں! شیخ خوب پد چشتی فارس روایت کے اسی علم بردار کا نام ہے۔ شیخ خوب پد چشتی (م۔ ۱۱۰۳/۱۶۹۳ء) گہرات کے ان صوفیائے کبار میں سے ہیں جن کا نام آج بھی عزت و احترام سے

لیا جاتا ہے۔ شیخ خوب پد، کمال پد سیستانی (م۔ ۱۱۰۹/۱۵۹۷ء) کے سرید اور بگامہ روزگار السان تھے۔ فارسی زبان و بیان اور انشا پر انہیں کامل عبور حاصل تھا۔ ان کی مشہور زمانہ تصنیف ”امواج خروبی“ فارسی انشا کا ادیب صورت نمونہ ہے۔ صاحب تحفہ الکرام نے لکھا ہے کہ:

”میاں خوب پد چشتی درویش کامل و صاحب لدان و صاحب سخن بودند۔ در تصوف دست رسا داشتہ و بر اجام جہان عالم شرح نوشتہ۔ امواج خروبی و خوب ترنگ نیز از ایشان یادگار مشہور و معروف است۔۔۔ تاریخ و حال ”خوب پد“ گنتہ است۔“

میاں خوب پد کی اردو مثنوی ”خوب ترنگ“ ۱۵۵۸/۱۹۸۶ء کی تصنیف ہے اور چودہ سال بعد اس کتاب کو سامنے رکھ کر الھوں نے ۱۵۹۱/۱۱۰۰ء میں ”امواج خروبی“ کے نام سے فارسی میں اس کی شرح لکھی۔ ”امواج خروبی“ میں زبان کے حلیے میں ”عذر خواہی“ کے عنوان سے انھوں نے ایک دلچسپ بات یہ لکھی کہ:

”ہر یک شعر سے بزبان خود تصنیف کردہ اند و میکند و من بزبان گجراتی کہ بالفاظ عجمی و عربی آسیر است همچنان گنتہ عیش میکند کہ لفظ را تغییر دادہ لیورده ام۔“

اس بیان کے معنی یہ ہیں کہ شیخ خوب پد چشتی نے گجراتی زبان استعمال کی ہے اور صرف اظہار مدعا کے لیے عربی و فارسی الفاظ کا سہارا لیا ہے۔ اگر عربی و فارسی الفاظ کو چھوڑ کر اس زبان کا تجزیہ کیا جائے تو یہ وہی زبان ہے جسے آج ہم اردو کے نام سے موسوم کرتے ہیں اور جو اس وقت خصوصاً مسلمانان گجرات کی عام اور ادبی اظہار کی واحد زبان تھی۔

خوب پد چشتی کے زمانے میں سلطنت گہرات زوال پذیر ہو چکی تھی۔ انتشار نے ڈیرہ جا دکھا تھا اور اتفاق نے سلطنت کی سالمیت کو اندر سے پارہ پارہ کر دیا تھا۔ اسی کمزوری سے نالہ آٹھا کر اکبر اعظم نے ۱۵۵۶/۱۵۹۸ء میں گہرات کو اپنی سلطنت میں شامل کر لیا۔ ”خوب ترنگ“ فتح گہرات کے چھ سال بعد ۱۵۵۸/۱۵۹۸ء میں تالیف کی جاتی ہے۔ اس وقت گجراتی تہذیب

۱۔ تحفہ الکرام: جلد اول، ص ۶۷۔

۲۔ خوب ترنگ و شرح خوب ترنگ: (امواج خروبی)، قلمی، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

کی ساری قدریں اپنی جگہ سے ہل چکی تھیں۔ شر کی قوتوں نے معاشرے کی مثبت قدروں کو مغلوب کر دیا تھا۔ بے یقینی اور عدم تحفظ کے احساس نے اس تعلیقی آگ کو بجھا دیا تھا جو بدیوں سے روشن تھی۔ انہی تہذیبی حالات کا اثر تھا کہ عشق کی وہ گرس، جو ہمیں جیوگم دہشتی کے کلاہم "جو ابر اسرار اللہ" میں ملتی ہے، یا سوز و ساز کا وہ رنگ ترنگ جو شیخ ابن کے "خزائن رحمت اللہ" میں نظر آتا ہے، یا محبت کا وہ رس اور جوش و ولولہ جو قاضی محمود دریائی کے "دیوان" میں ملتا ہے، شیخ خوب بھ چشتی کی "خوب ترنگ" میں دکھائی نہیں دیتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عشق کی آگ ٹھنڈی پڑ گئی ہے۔ تصوف اب علم کی ایک شاخ بن کر رہ گیا ہے اور وارداتِ قلبیہ و قرباتِ روحانی کے عناصر اس میں سے زائل ہو گئے ہیں۔ "خوب ترنگ" میں خوب بھ چشتی علمی بحثیں کرتے ہیں۔ اس میں اصطلاحات کی کثرت نظر آتی ہے۔ چنانچہ قدرت بیان کا احساس تو ہوتا ہے، یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مصنف کی نگاہ علم تصوف پر نہ صرف گہری ہے بلکہ وہ اس پر عملاً ماہرانہ قدرت بھی رکھتے ہیں، لیکن ساتھ ہی ساتھ عشق کی آگ، سوز و ساز کی کیفیت اور احساس کی گرمی کے ٹھنڈا پڑ جانے کا بھی احساس ہوتا ہے۔

"خوب ترنگ" میں خوب بھ چشتی نے تصوف و اخلاق کے باریک عالمہ نکات بیان کیے ہیں۔ جیسا کہ مثنوی کے آغاز میں خوب بھ چشتی نے لکھا ہے کہ انیوں نے اس مثنوی میں اپنے آپز و سرشد شیخ کمال بھ نسبتانی کے اقوال اور ہدایات کو نظم کا جامہ پہنا کر "ابن مثنوی گجراتی را خطاب خوب ترنگ دادم" اور یہ بھی واضح طور پر لکھا ہے کہ انہوں نے گجرات کی بولی میں عرب اور عجم کی بات شامل کی ہے:

جیوں دل عرب عجم کی بات / سن بولی بولی کجرات  
"عذر خواہی" کے تحت ایک اور جگہ لکھا ہے کہ:

جیوں میری بولی کتبہ بات / عرب عجم ملا ایک سنگھات

یہ وہ "توا ریحان" ہے جو خوب بھ چشتی کے قلم سے دار بار ظاہر ہو رہا ہے۔ خوب بھ چشتی اس اپنے ریحان کے اولین شمار ہیں جس کے مدد یہ ریحان ذکر پہنچ کر اردو زبان و شاعری کے دھارے کو بدل دیتا ہے اور فارسی روایت

و لغہ ہندی روایت کی جگہ لے لیتی ہے۔

"خوب ترنگ" میں خوب بھ نے حضرت وحشت، قوس احدیت، قوس واحدیت، حضرت الہیت، قوس ظاہر وجود، تمثیل سرایت، حقایق موجودات، ظہور عین حق، ظہور عین عالم، ذات مطلق از احاطہ اثباتات، وجودے کہ قائم ہو جودے، اور وجود، عین حجاب و مشکف حجاب، احاطہ افعال حق در عالم، عامل بصفاست قد بذات وغیرہ جیسے دقیق موضوعات پر قائم اٹھایا ہے۔ اس قسم کے موضوعات پر آج سے تقریباً چار سو سال پہلے کی اردو میں ٹکھنے کی دشواریوں کو وہی لوگ جانتے ہیں جنہوں نے چوٹے شیر لانے کا پیر سیکھا ہے۔ اس اعتبار سے یہ ایک ایسی بھ تصنیف ہے اور اس وجہ سے یہ کتاب اہل علم و فضل میں اتنی مقبول ہوئی کہ انہوں نے "خوب ترنگ" کو سامنے رکھ کر اسے اپنی تصانیف کا موضوع بنایا۔ بھ عاصم بیراٹھوری نے "نقبات حیات" کے نام سے ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۱ء میں اس کا ترجمہ کیا اور شیخ بھ محمود (۲ - ۱۱۵۵ھ/۱۷۴۲ء) نے، جو ارکٹ کے رہنے والے تھے، اس کے بعض مشکل ابیات کی شرح "مفتاح التوحید" کے نام سے لکھی۔ "خوب ترنگ" میں کہیں مفادات شیخ بھ کو معلوم کیا گیا ہے، کہیں تصوف کے باریک نکات حکایت کے پیرائے میں بیان کیے گئے ہیں۔ ایک جگہ شیخ رچی کی حکایت بیان کی گئی ہے اور ایک مقام پر بلولت - وار کی داستان کے ذریعے تصوف کی باریکیاں سمجھائی گئی ہیں۔ شیخ رچی کا قصہ دلچسپ ہے؛ لکھا ہے کہ ایک بن احاطے میں شیخ رچی کے چار مکان تھے۔ ایک دن وہ ایک مکان کی چھت پر چڑھا اور دیکھا کہ تین مکان تو ہیں، چوتھا نہیں ہے۔ چھت پر نشان ہوا کہ آخر کہاں چلا گیا۔ سوچا اس لیے روٹھ کر چلا گیا کہ چلے میں نے اس کا خیال کیوں نہیں کیا۔ چھت سے نیچے اتر آ اور اس کی تلاش میں نکل گیا تاکہ روٹھے کو مٹا کر لانے۔ لوگوں سے مکان کا "علیہ" بیان کیا۔ کسی نے کہا کہ ہاں اس طرف جائے دیکھا ہے۔ ادھر بھاگا مگر وہاں بھی نہ ملا۔ اسی دوڑ دھوپ میں اتنا ٹھیک گیا کہ سوچا ذرا دیر کسی مسجد میں آرام کر لوں، پھر تلاش کو نکلوں گا۔ وہاں جو آیا تو اسے کچھ قلندر بیٹھے نظر آئے۔ ان سے اپنا احوال بیان کیا اور سو گیا۔ قلندروں کو جو مذاق سوجھا تو انہوں نے اس کی داڑھی مولیہ صاف کر دی۔ فجر کے وقت آنکھ کھلی تو وضو کی غرض سے



خوش ہو گیا۔ وہاں جو اپنا عکس دیکھا تو کہا یہ تو میں نہیں ہوں۔ شاید کوئی بھولا بسرا قلندر میری جگہ آگیا ہے۔ اب وہ خود اپنی تلاش میں لگلا۔ آوازوں پر آوازیں دیں، مسجد کا ایک ایک کوننا چھان مارا لیکن وہ اپنے آپ کو نہ پا سکا۔ خوب ہمد چشتی نے تصوف کے اس بارہک نکتے کو خوب صوری سے بیان کیا ہے :

ہاں میں دیکھ دیکھت ہار	یہ دائمی ہوں دیا نرار
ہوں رہا مسجد مانہ سوتے	یہ متوجہ بسرا ہیں ہے کوئے
کوئی قلندر ہے جہ نہ نامہ	کہولا آرا میری تھانہ
چاؤں ڈھولکہ منجھنے لے اؤں	وہ ہمیں ہوں متوجہ کیوں پاؤں
پھر آئے مسجد کے دوار	ہاں کاں ماریں بہت ہکار
ہو ہوں ہو ہوں کہہ چلاویں	دے ہوں ہوں ہوں کیوں پاتویں

شیخ رحلیؒ کا یہ قصہ مولانا عبدالرحمن جامی (م- ۸۹۶/۹۰۶ھ) کی مثنوی "ایلامان و ایصال" کے اس کثرد کے قصے سے ملتا ہے جو کہ وہ صحرا سے شہر میں آیا اور جان کے ہنگامے کو دیکھ کر خیال کیا کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ اس ہنگامے میں گم ہو جائے، اس لیے اپنی پہچان کے لیے سوتے وقت ایک کدو اپنے پیروں سے باندھ لیا۔ مرد زورک نے جو کثرد کو کدو باندھ سوتے دیکھا تو سمجھ گیا کہ ہنگامہ کیا ہے؟ اس نے چپکے سے کدو اُس کے پیروں سے کھولا، اپنے پیروں سے باندھا اور وہیں سو گیا۔ کثرد جب بیدار ہوا تو دیکھا کہ وہ کدو، جو اُس نے اپنے پیروں میں باندھا تھا، کسی اور کے پیروں میں بندا ہے۔ اس نے مرد زورک کو آواز دی اور کہا :

ایں ہم یا تو نمی دائم دوست  
گر ہم ہوں این کدو بر ہائے دست  
در کوئی این من کجام کدستم  
در شاری من لایم چہستم؟

جامی کے ہاں کثرد کا کردار ہنسی کیا گیا ہے۔ خوب ہمد چشتی کے ہاں شیخ رحلیؒ کا معزوف کردار لایا گیا ہے۔ کثرد اور شیخ رحلیؒ دونوں سادہ لوح ہوں۔ دونوں اسی سادہ لوح میں گم ہو جاتے ہیں اور اپنے آپ کو تلاش کرنے میں۔ خوب ہمد اور مولانا جامی دونوں نے عرفان ذات کے نکتے کو دلچسپ قصے کے ذریعے بیان کیا ہے۔ فارسی کے اظہار میں زور زبان مؤثر ہے لیکن خوب ہمد چشتی نے بھی عوامی زبان میں اپنے مفہوم کو واضح ضرور کر دیا ہے۔ تصوف کے انہی پیچیدہ نکتوں کو شیخ کمال ہمد سیستانی کے منقولات کے طور پر بار بار سامنے لایا گیا ہے۔ یہی اس مثنوی کا مقصد ہے۔ "خوب ترنگ"

کی خوبی یہ ہے کہ اس میں ایک مشکل موضوع کو عام زبان میں کتابی کے ساتھ سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ "برلی کجرات" میں یہ اپنی نوعیت کی پہلی چیز ہے جس میں عربی و فارسی کی آمیزش نے زبان و بیان کو ایک نئے معیار سے آشنا کیا ہے۔ اس کے اوزان، عین گنجری اردو کی روایت کے مطابق، ہندوی ہیں، لیکن زبان میں فارسی عربی کے الفاظ کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ "بعضے منقولات شیخ کمال ہمد" کے یہ اشعار دیکھتے ہیں کے بڑھنے سے مثنوی کے مزاج، موضوع، رنگ، سخن اور زبان و بیان کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

ہے موجود سو کہتی شان	پاؤں اُس کا کر عرمان
اکہ موجود وجودی ہوئے	کس کی چھت پر چھتا نہ سوتے
وہ انہیں ذاتیچ چھناج	ذات نہ وہ چھت ہاں محتاج
بب دوجا موجود چھان	وہ موجود سو ذہنی جان
دھرتا اُس کا لالوں صفات	پاتو لاو تب پائے ذات
سمع بصر نہیں لایے پاتو	ذہنی ہے لازم چھت ہاتھ
بب موجود جو تہی شان	کروں بیان میں دھر کان
وہ موجود اثنای پائے	ایہا اُن کا لالوں کہانے
کرمے اثنایات تفریہ دس	اسم الہی کہے کس
تشبیہ دھرتا اثنایات ہوئے	اسم گیائی وہ سب کوئے
جیوں مائی تفریہ سون جب	ارض زمین دھرتی کہیں تب
مائی تشبیہ سون جب لہانوں	گوڑیاں کدو جیری ناٹوں
پاؤں ہر موجود اقال	دیکھ آرسی مانہ مثال
لوحی کروں اک شخص سوکیوں	ہے موجود وجود جیوں
وہ سب علم بصارت مات	دیکھ چھپائے ہر ہر کوآت
یہ موجود سو ذہنی کیوں	سوم سپین لسانی جیوں
کرمائی کوں پاتو جو لائے	سوم جو عین وجود سو پائے
سوم سپین لسانی مات	دکھلاوے کھوروں کی گھات
یہ موجود اثنای کیت	نومیں چھت کھوڑی گزوں دیت
ہر موجود فرق سون جان	صفت اثنایات سمجھ چھان
خدا تجھیر سجھارے بات	پائے مراقبہ نہ توں ذات
یہ موجود وجود سو جان	زاید ذات نہ من بندہ آن
اثنایات وجود صفت نہیں دیکھ	عین ہیں موجود سو لیکھ

کہیں وجود صفت توں جب گھر کی شان سو بوجھے تپ  
حق کی ذات کہیں کہوں تپ عدم وجود چھوے کتب  
رات پورے یوازیوں کی جب دیکھو انکھیاں منہج سو تپ  
شب بھی دیکھا جائے اندھار کہو اچالا تھی بار  
توں خوبی سنجیا اس شان ہیں کہوں تک سن دھر کان  
عدم وجود اغالت ہونے ول صفت ست کہوے کوئے

پوری مشنوی میں ایک تسلسل کا احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ  
اور مصنف کو قدرت حاصل ہے اور زبان و بیان کی کمزور روایت کے  
وجود بھی بات کہنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ چند مثالیں اور دیکھیں۔ ایک  
ہمکہ ”مراجم“ لائیں کہ طیب عربیت ذات مطلق است، محمود در خود“ کو دو  
معروں میں اس طرح واضح کرتا ہے :

چوں بصر توں دیکھیں سب ول بصر توں دیکھیں کب  
ہے بھی نہیں بھی کہہا بجائے مطلق توہ چھوے نہیں آئے  
”ظہور“ کے مسئلے کو کئی سادگی اور آسانی کے ساتھ ان اشعار میں بیان  
کیا ہے :

ظہور پیدا ہے اور شان کہیں نہ پہلی شان گان  
پہلی شان نہ پایا جائے عارف کوں اس تہہ دکھلائے  
تہاں نہ رنگ نہ صورت ہونے نہ نہیں اور مثل نکوئے  
ایک اور ہمکہ علم کے مفہوم کو بڑے سلیسے سے واضح کیا ہے :

ہوں ہوں علم اسی مفہوم عالم علم علم معلوم  
جس غنیمت بد عالم ہونے اسم اللہ کہیں سونے  
جس نسبت معلوم سو ہائے کینہ ممکن مخلوق کھائے

خوب ہد چشتی کے کلام کے مطالعے سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ  
زبان میں اظہار کی روایت اب اور آگے بڑھ گئی ہے۔ ہندوی روایت پر فارسی کا  
ونگ و اثر غالب آئے لگا ہے۔ ”بولی گجرات“ میں عربی فارسی الفاظ کا تناسب  
اڑھ گیا ہے۔ اس تہذیبی عمل نے لسانی سطح پر اردو زبان کے ارتقا کو نئی منزل  
کا راستہ دکھایا اور خوب ہد چشتی کے ساتھ باہن، محمود درانی اور کام دھنی  
کی زبان ایک نئے تشکیل دور میں داخل ہو گئی، ”خوب رنگ“ زبان و بیان  
کے اسی عبوری دور کی نمائندگی کرتی ہے۔

اب ایک دلچسپ سوال یہ سامنے آتا ہے کہ تاریخ کے اس تہذیبی مولد پر

خوب ہد چشتی کو اس مشنوی کی شرح فارسی میں لکھنے کی ضرورت کیوں پیش  
آئی ؟ کہا یہ کام خوب ہد ”بولی گجرات“ میں نہیں کر سکتے تھے ؟ خوب ہد نے  
اس کی وجہ امواج خوبی (فارسی) میں یہ بتائی ہے :

”ایہنا قصید شعر میں حفظ مراتب نکرد کہ مضنون مراتب بغایت مطلق  
و اشکالے تمام دارد و اگر قصید رعایت شعر باشد از انہام مستغناں دور تر  
اند کہ ما و معنی بی الارض و لا می ایما ہر کہ در زمین و آسمان نکتہ در  
وزن شعر و قافیہ چکر نہ مستعد ...“

اس اقتباس سے بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کی زبان میں اتنی سکت  
نہیں ہے کہ وہ اتنے دقیق، اتنے گہرے اور باریک نکات کا پورے طور سے احاطہ  
کر سکے۔ ایک طرف یہ کمزوری خود شاعری کی زبان میں موجود ہے اور ساتھ ساتھ  
جس زبان میں یہ شاعری کی جا رہی ہے، خود اس کی کمزور روایت بھی اس کی  
ذمہ دار ہے۔ اسی لیے خوب ہد چشتی نے ”امواج خوبی“ میں ان نکات کو حکایات و  
مثیلات جتنی کہ جدول کے ذریعے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن مصنف  
کے اپنے اس جواز کے باوجود ”امواج خوبی“ کو فارسی زبان میں لکھنے کے اسباب  
بہیں اس دور کے سیاسی، سماجی اور تہذیبی حالات میں ملتے ہیں۔

اکبر اعظم کی فتح گجرات (۱۵۱۹ء) کے بعد جب مغل مہار  
مقام و مال اور انواع یہاں آئیں تو سلطنت گجرات کا پرانا نظام درہم برہم  
ہو گیا اور وہ ساری انداز ٹوٹنے لگیں جن پر سلاطین گجرات کا سیاسی و تہذیبی  
نظام قائم تھا۔ فتح گجرات کے دس بارہ سال کے اندر اندر سیاسی و معاشرتی سطح  
پر اتنی تبدیلیاں آئیں کہ نئے معاشرتی ڈھانچے نے پرانے کی جگہ لے لی۔ مغلوں  
کی سرکاری زبان فارسی تھی۔ شاہی ہند میں سرکاری سطح پر فارسی اور کا چرچا  
تھا۔ وہی چرچا کم و بیش ان خوبوں میں بھی تھا جو اکبر اعظم کی سلطنت میں  
شامل تھے، اور واضح رہے کہ اکبر کی فطرت میں تقریباً سارا ہندوستان شامل تھا۔  
فتح کے دس بارہ سال کے اندر اندر گجرات کے اہل علم و ادب پر بھی فارسی کا اثر  
گہرا ہونے لگا اور اسی کے ساتھ گجری کا لہجہ صرف زور گھٹنے لگا بلکہ ادبی و ثقافتی  
سطح پر اس زبان کی کوئی خاص اہمیت باقی نہ رہی۔ جو لوگ فارسی جانتے تھے  
معاشرے میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے۔ ورنہ صرف گجری جانتے والوں  
کی وہی حیثیت رہ گئی جو برطانوی دور میں صرف اردو جانتے والوں کی تھی۔

۱۔ امواج خوبی : (تلمی) خوب ہد چشتی، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی



صرف گجری جاننے والوں پر بلازمنوں کے ذروائے اند ہو گئے اور معاشرتی سطح پر وہ بے علم لوگوں کی قہرست میں شامل ہو گئے۔ اسی مذہبی اثر کے ساتھ فارسی روایت اپنی پورے اپنے اوزان، اپنی اصناف، گنہگات و رمزیات و ضمیمات کے ساتھ گجری اردو پر اپنی تیزی کے ساتھ اثر انداز ہوئے اگے۔ غالب ہندوی سانچوں کے بجائے فارسی سانچا اس کی جگہ اپنے لگا۔ خوب بد چشتی فارسی کے بلند پایہ انشا پرداز تھے۔ لئے تہذیبی عوامل نے انہیں یہ موقع فراہم کیا کہ وہ فارسی میں اپنے خیالات کا اظہار کر کے، خود کو بدلتے زمانے کے نئے تقاضوں کے مطابق بنا کر، اپنی اہمیت اور قدر و قیمت کا احساس دلایں۔ ”خوب ترنگ“ انہوں نے ”بوں گجرات“ جاننے والوں اور سمجھنے والوں کے لیے لکھی تھی۔ ”امواج خوبی“ خصوصیت کے ساتھ ان لوگوں کے لیے لکھی جو فارسی جانتے تھے تاکہ وہ نیا طبقہ بھی ان کی فکر سے روشناس ہو سکے۔ خوب بد گجرات کی تہذیبی و سیاسی تاریخ کے اسے موثر پر بردار ہوئے۔ جب فارسی اثر ایک بڑھتے ہوئے دنیا کی طرح گجرات پر غالب آ رہا تھا۔

اس بات کا ثبوت خوب بد چشتی کی ایک اور تصنیف ”پہند چوندان“ سے بھی ملتا ہے۔ ”پہند چوندان“ ایک منظوم رسالہ ہے جو ہندوی و فارسی عروض پر لکھا گیا ہے، اور اس میں مصنف نے فارسی عروض کو ہندوی عروض کے حوالے سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ منظوم اس اپنے لکھا ہے کہ طالبہ کو یاد کرنے میں آسانی ہو۔ جو تہذیبی اسباب ”خوب ترنگ“ کی شرح ”امواج خوبی“ کو فارسی زبان میں لکھنے کے لیے وہی اسباب فارسی عروض کو ہندوی عروض کے حوالے سے سمجھانے کے تھے۔ باجی و محمود ذروائی اور کام دہنی کو یہ کام کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی لیکن ہائے سیاسی و تہذیبی حالات نے خوب بد چشتی کو فارسی زبان میں ”شرح“ لکھنے اور فارسی عروض کو سمجھانے کی ضرورت کا احساس دلایا۔ تہذیبی و سیاسی اثرات کس طرح افراد اور معاشروں کی فکر کا رخ موڑ دیتے ہیں، یہ کوئی ایسی دشوار بات نہیں ہے جس کی وضاحت کی ضرورت ہو۔ تاریخ کے صفحات قدم قدم پر اس کی گواہی دے رہے ہیں۔ اکبر کی فتح گجرات سے قبل فارسی اوزان میں شعر کہنے کا رواج کم و بیش خال خال تھا۔ گجرات کے سیاسی و تہذیبی زوال کے ساتھ یہ عمل شروع ہوا جس کے دے دے نقوش ہم شاہ علی جوہر دہلی کے ہاں دیکھ چکے ہیں۔ خوب بد چشتی کے زمانے میں گجرات کا زوال ایک حقیقت بن کر سامنے آ چکا تھا، اور نئے نظام کے اثرات معاشرے کے باطن میں مرابت کر چکے تھے، اسی لیے چلی سر پہ فارسی اوزان

گجرات اس وقت سارے بر عظیم میں اردو زبان کا پہلا اور واحد مرکز تھا اسی لیے جب دکن میں اردو کے نئے مراکز ابھرے تو وہاں کے اہل علم و ادب نے قدری طور پر گجری ادب کی روایت کو اپنا لیا۔ یہ اسلامی طرز ہے کہ جب انسان کوئی کام شروع کرتا ہے تو اس کی نظر ان لوگوں پر جاتی ہے جو اس سے پہلے یہ کام کر چکے ہیں۔ دکن میں جب اردو ادب کا چرچا ہوا اور اسے سرکار دہلی کی سرپرستی حاصل ہوئی تو یہاں کے ادیبوں اور شاعروں کی نظر گجری ادب پر پڑ گئی۔ اس ادب کو معیار تسلیم کر کے انہوں نے اس روایت کے ان تمام عناصر کو اپنے ادب میں جذب کر لیا جو ان حالات میں تہذیبی و لسانی سطح پر جذبہ کیے جا سکتے تھے۔ اسی لیے دکنی ادب کی باقاعدہ ابتدا اس نقطے سے ہوتی ہے جہاں صدیوں کا سفر طے کر کے گجری ادب پہنچا تھا۔ دکنی ادب

پر گنجری ادب کے اثرات کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ شاہ برہان الدین جامی (م - ۵۹۹/۸۰۶ ع ۱۲۰۰) جو خاص دکن کے باشندے ہیں، اپنی تصانیف میں کئی جگہ اپنی زبان کو "گجری" کہتے ہیں۔ "کلمۃ الحقائق" میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

"سب یوں زبان گجری نام ابی کتاب کلمۃ الحقائق"

"ارشاد نامہ" میں یہ شعر ملتا ہے:

"بہ سب گجری زبان کر یہ آئندہ دیا زمان  
حجۃ الباقا" میں لکھتے ہیں:

جی ہوں کیاں جاری کہ دیکھیں بھاکا گجری

شاہ برہان الدین جامی کے اپنی زبان کو گجری کہنے کے معنی یہ تھے کہ تصنیف کرنے وقت ان کے سامنے گجری زبان و ادب ایک معیار کی حیثیت رکھتے تھے اور وہ تخلیقی سطح پر الہی کی پیروی کر رہے تھے۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ گجری زبان و ادب کا اثر، مقاموں کی امتحان سے بہت پہلے، سلطان گجرات کے زمانے ہی میں، ایک معیار بن کر دکن پہنچ چکا تھا۔ شمس العشق میراجی کی شاعری، زبان و بیان اور روایت اسی سے اپنا چراغ جلا رہے۔ پروفیسر محی الدین زور بھی دے لفظ میں اس کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "ہو سکتا ہے گجرات کے اثر سے دکن کی ادب زبان بڑی حد تک بدل گئی ہو اور جو لوگ اس متبادلہ زبان میں لکھتے تھے وہ اپنی زبان کو گجری کہنے لگے۔" یہ عمل بالکل فطری طرح ہوا جس طرح ول کے زہر اثر اردو شاعری کی جو تحریک شہابی بند میں پروان چڑھی اس نے دکنی ادب ہی کو معیار بنا کر اس کی پیروی کی اور برسوں بعد بھی میر تقی میر نے یہ کہہ کر:

خوگر نہیں کچھ یوں ہی ہم دشتہ گول کے

مشتوق جو تھا اپنا، باشندہ دکن کا تھا

اس روایت کے گہرے اثرات کا اعتراف کیا۔

گجری اردو کے اپنے مخصوص اوزان تھے۔ اس کے پاس اپنی نیت تھی جس

۱۔ کلمۃ الحقائق: (قلبی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ ارشاد نامہ: (قلبی)، ایضاً۔

۳۔ حجۃ الباقا: (قلبی)، ایضاً۔

۴۔ اردو شہ ہائے: ص ۱۲، مطبوعہ ۱۹۶۹ ع، حیدر آباد دکن۔

میں دوسرے عقیدہ، مکاشفہ اور بین شامل تھے۔ تصوف و اخلاق کے موضوعات کو موسیقی کی غنچہ رنگ راگ رنگیوں کے مطابق شاعری کی زبان میں ترنم دہانے کی روایت تھی! جسے عقیدہ دردم کالی، عقیدہ در اردہ لبت، عقیدہ در لوری وغیرہ۔ خصوصاً جدی پجری کے اواخر میں مثنوی کی روایت اور فارسی اثرات بھی گجری اردو میں شامل ہو گئے تھے۔ اگر اس دور کے "گجری ادب" کو "دکنی ادب" میں ملا دیا جائے تو ایک کو دوسرے سے شناخت کرنا مشکل ہوگا۔ میراجی، اشرف بیہانی، برہان الدین جامی، شیخ داؤد، ابراہیم شاہ ثانی جنت گرو کے ہاں میں روایت کاؤلیا ہے۔ جب میراجی اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں تو ان کا رنگ یہ رہتا ہے:

کھڑ بیہاکا چھوڑ دیجیے چون ہمیں مانک لیجیے

ہے مغز مٹھا لاگے تو کیوں سن آستھے بھاگے

اشرف بیہانی کے ہاں بھی یہی انداز اور یہی رنگ ہے:

سوئے کی جیوں کھوٹی جڑ پڑے مانک سوئی جڑ

ایک ایک ہول یہ موزوں آن تقریر ہندوی سب بکھان

جامی بھی اسی رنگ کو اپناتے ہیں اور گجری روایت کی اسی ذکر پر چلتے ہیں:

غیب نہ راگہیں ہندی بول معنی تو چک دھک دھنڈول

جوں کے سوئی سحر سات ڈاہر میں ہے لاگیں بات

شیخ داؤد بھی اس لکیر پر چل رہے ہیں:

اللہ واحد سرچن ہار جوں چک عالم جس تھی ہار

سگلا عالم کیا ظہور اپنے یامن کبیرے نوز

ابراہیم عادل شاہ ثانی جنت گرو کی کتاب "انورس" میں، جس میں غنچہ رنگ راگ رنگیوں کے مطابق اشعار ترتیب دیے گئے ہیں، گجری اردو کی اسی روایت کی پیروی کا گہرا احساس ہوتا ہے۔ ان اشعار کو بڑھ کر اب گجری اردو کی روایت کے محققہ شاعروں کا صرف ایک ایک شعر ہی دیکھئے:

اللہ سینچے جے کوئی ہوئے اللہ اور چک اس کا ہوئے (باجن)

چاک بیاری اب کیا سوئے دین کنی لیوں دن کیا کھوئے

(محدود دربانہ)

آپیں کھیلے آپ کھلاوے آپیں آس لیکن آوے

(جو گم دھنی)



اسی دوجا موجود چھان۔ اسے موجود سو قافی جاتی

(خوب بد چشتی)

بہ اکثر، جو ان، ثانوں سے واضح طور پر عیسویں کہا جا سکتا ہے، نہ صرف  
اوزان، بہت، اصناف، مؤذوعات اور رنگہ بیان میں نظر آتا ہے بلکہ گجری اردو  
کے لاتعداد الفاظ بھی دکنی اردو کا سرمایہ بن گئے! مثلاً دکنی ادبی زبان میں  
ہڑا، مٹیا، اولیا، الہڑا جیسے الفاظ گجری ہی سے آئے۔ اسی طرح "ملا" وجہیں  
کی تصانیف "قطب مشتری" میں کیے (ہندو) (پھو) (پور)، آنا (اس طرح  
کی)، "جونا (ڈیکھتا)، "ب (اب)، "واٹ کر (بھاگ کر)، "بالتی (بھاری)، "تھاس  
(بھاگ)، "اونال (بے مہری)، "ڈوسا (اڑھا) وغیرہ جو الفاظ ملتے ہیں، وہ گجری  
ہی سے دکنی میں گئے ہیں۔ اسی طرح بہت سے فارسی عربی الفاظ، جو بگڑی ہوئی  
شکل میں مخصوص اسلاف کے ساتھ دکنی میں نظر آتے ہیں، ان میں سے اکثر گجری  
ہی سے گئے ہیں۔ روایت اسی طرح قابل قبول بنتی ہے اور یوں چراغ سے چراغ  
چلا کر ارتقا کا عمل اپنا سفر جاری رکھتا ہے۔

☆☆☆

### چوتھا باب

دسویں، گیارھویں اور بارھویں صدی ہجری

میں گجری اردو روایت

(۱۶۰۰ء - ۱۷۰۰ء)

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، اکبر کی فتح گجرات (۱۵۶۲/۹۸۰ء) کے بعد  
جہان کا تہذیبی و سیاسی نقشہ کچھ اس طور پر بدلا کہ گجری اردو میں لکھنے  
والے اہل علم و ادب سرپرستی سے محروم اور ناقدری سے محبور ہو گئے کہ ایسی  
رباعیوں میں ہجرت کر جائیں جہاں ان کے علم و تہذیبی ہوا اور وہ  
فراموشی سے زندگی بسر کر سکیں۔ گجرات سے قرب دکن کی مختلف ریاستیں تھیں  
جہاں گجری ادب کی روایت ایک زمانہ ہوا پہنچ چکی تھی اور اردو زبان وہاں  
پہل پہل بھول رہی تھی۔ دکن کے شاہان وقت نہ صرف اس کی سرپرستی بلکہ خود  
بھی اس زبان میں شاعری کر رہے تھے۔ اس تہذیبی، معاشی و سیاسی صورت حال  
کا نتیجہ یہ ہوا کہ گجرات ویران ہوئے لگا اور دکن کے ادبی مراکز ابھرنے  
لگے۔ گجرات سے جانے والے اہل علم و ادب کی سہمت خاصی طویل ہے لیکن  
جیسے ایک جگہ سے اکھاڑا ہوا ہوتا دوسری جگہ عام طور پر بار آور نہیں ہوتا  
اسی طرح ہجرت کرنے والوں میں ہاجن، جیوگام دھنی، محمود دریائی اور خوب  
پشتی جیسا بڑا نام نظر نہیں آتا۔ یہ چاروں نام گجری اردو ادب کے ممتاز ترین  
نام ہیں۔ یہ چاروں مشاہیر اس تہذیب کے پروردہ ہیں جو علاء الدین خلجی کی  
فتح (۱۲۹۷/۱۲۹۷ء) کے بعد گجرات میں مختلف تہذیبی، سماجی اور لسانی  
عوامل سے مل جل کر تیار ہوئی تھی، جس میں اسلامی روایت نے ہاتھ بندوی  
روایت سے مل کر ایک ایسی تہذیب پیدا کر دی تھی کہ اس میں نئے رنگ  
روپ کے ساتھ تخلیقی قوتیں پیدا ہو گئی تھیں۔ ہجرت کرنے والوں میں جہاں

شیخ احمد گجراتی کا نام سامنے آتا ہے جس نے جد قلی قطب شاہ کے دربار میں اپنی دو طویل بشودان "یوسف زلیخا" و "لیلیٰ مجنوں" پیش کی تھیں اور جس کا ذکر ہم نے جد قلی قطب شاہ کے ساتھ کیا ہے ، وہاں سید جد جوالپوری (۵۸۴ھ - ۹۱۰ھ/۱۵۰۳ء - ۱۵۰۳ء) کے وہ بیروہی تھے جنہوں نے سیدی عقیدے کے مطابق "سہاجرت از وطن" کے مذہبی فرض کو پورا کیا تھا ۔

گجرات میں سید جد سیدی اور ان کے پیروؤں کی علمی زبان تو فارسی تھی لیکن ان کی روزمرہ کی زبان گجری اردو تھی جس میں وہ اپنے خیالات کا اظہار کرتے تھے ۔ سیدی بزرگوں کے اقوال اور تقریرے آج بھی تاریخ اور تذکروں میں محفوظ ہیں ۔ تاریخ غریبی<sup>۱</sup> (۱۱۷۰ھ/۱۷۵۶ء) کے مصنف نے ہندی کو ذریعہ اظہار بنانے کا یہی جواز دیا ہے کہ یہی ہندی میں اپنے مفہوم و مطلب کو بیان کرتے ہیں ۔ قرآن کا مطلب بھی اسی زبان میں بیان کیا جاتا ہے ۔ سیدی موعود نے بھی ہندی میں اپنے خیالات اظہار فرمائے ہیں ۔ خود میر کی زبان پر بھی اسی کے الفاظ آتے ہیں ۔ میان مصطفیٰ نے بھی اسی زبان میں کہا ہے :

ہندی پر تا سازو طعنا سبوں بتاویں ہندی معنا  
یہ جو ہے لڑاں خدا کا ہندی کریں بیان سدا کا  
لوگوں کوں جب کھول بتاویں ہندی میں کہہ کر سچاواویں  
ہندی سیدی تیں فرمائی؟ خودمیر کے منہ پر آئی  
کئی دوبرے ساکھی بات اولے کھول مبارک ذات  
میان مصطفیٰ نہیں بھی کہی اور کسی کی پھر کیا رہی

سید جد سیدی (م - ۹۱۰ھ/۱۵۰۳ء) کے ملفوظات اور دوبرے تذکروں<sup>۲</sup> میں محفوظ ہیں ۔ ایک موقع پر کہا کہ "اچھے جی اچھے" ۔ ایک اور موقع پر فرمایا کہ "خدا کی چوٹ شکر کی بوٹ" ۔ تاریخ مہدیان میں ان کا ایک جملہ ملتا ہے کہ "ہتیا پس جوی جوی" ۔ مومن جوالپوری نے "عشق نامہ"<sup>۳</sup> (اسرار عشق) (۹۱۰ھ/۱۵۰۳ء) کے نام سے ایک مثنوی لکھی ہے جس میں

۱۔ ہر النکات : قلمی ، بحوالہ مقالات شیرانی ، جلد دوم ، ص ۲۰۷ ۔

۲۔ ملفوظات حضرت سید جد جوالپوری : محفوظہ ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۳۔ عشق نامہ ، (اسرار عشق) کے چار خطوطے الجین میں محفوظ ہیں ۔ یہ دو دوبرے ایک خطوطے کے پہلے صفحے پر درج ہیں ۔

سید جد سیدی موعود کے حالات زندگی و کرامات کو موضوع سخن بنایا ہے ۔ "اسرار عشق" کے ابتدائی صفحے پر سید جد کے یہ دو دوبرے بھی نقل کیے ہیں :

- ۱۔ چنار کہیں ترائیں کون سورج دیکھو آئے  
ایسا بھکولت جو بیٹھے کدشت پاپ چھوڑ جائے
- ۲۔ تو روپ دیکھ جگ ہوہا چند ترائیں بیان  
اتیں روپا ہوں ہوو لکو وٹہیں خوںے آن

میان مصطفیٰ کے مکتوبات<sup>۱</sup> میں آیا ہے کہ حضرت میراں جیو گد گد ہزارہ ہندوستان دریاں پاراں خویش فرمودہ الہ کہ "مومن" مومن میانے خدا بیستہ کی محبت ہے جیو ، مومن "مومن میانے خدا بہتر کی محبت ہے جیو" ۔

سیدی موعود کے داداد و جانشین سید خونسیر (م - ۹۳۰ھ/۱۵۲۲ء) کا ایک دوبرہ بھی ایک قدیم بیاض<sup>۲</sup> میں ملتا ہے ۔

ایک سلامت ہوو کہ دیکھ عالمگیری پار چلن نام رسول کے جن کے یہ اختیار  
دوبویں صدی ہجری میں جو خاندان گجرات سے ہجرت کرتے ہیں ان میں

میان مصطفیٰ (م - ۹۸۳ھ/۱۵۷۶ء) کا خاندان بھی ہے ۔ یہ اصلاً بوزہ تھے لیکن سیدی موعود کے عقیدے کو اختیار کر کے ایک ایسی جماعت کو راجپوتانہ

میں قائم کیا جو آج بھی "دائرہ" کے نام سے موسوم ہے ۔ ان کے فارسی مکتوبات مشہور ہیں جن کے بارے میں "سلا" عبدالقادر بدایونی نے "منتخب التواریخ" میں

لکھا ہے کہ "ان مکتوبات او بوئے قدر و فنا سی آید" ۔ اکبر کے دربار میں ان سے مناظرے بھی ہوئے ۔ انھوں نے فارسی کے ساتھ ساتھ ریختہ میں بھی اپنے جذبات

کا اظہار کیا ہے اور خاص طور پر گجری اردو<sup>۳</sup> میں ان کا وہ ریختہ ، سب وہ جان اعظم کی قید و بند میں تھے ، ان کے جذبات و احساسات کا موثر اظہار ہے :

- وے چوکیں چو کہیں گرا ہوا ات دھل جو لپیوں جیس پڑے  
دور دلیوں سوں بھی آئے اڑے ہم اس ہنہ چالیں کوڑے کھڑے  
چو ہوا جی ہم سوں نہیں چوا وے چوکیں چو کہیں برا ہوا  
کیا ہوا ہم جو ہر لگ ہوئے کوئی تروراں کوئی نہ و کہہ سوتے  
کوئی دے ہو او جوتے جوتے

۱۔ مکتوب ہنداد و دوم : (مکتوبات میان مصطفیٰ ، قلمی) بحوالہ مقالات شیرانی ، جلد دوم ، ص ۱۶۸ ۔

۲۔ بیاض (قلمی) مملوکہ السیر مہدی ۔

۳۔ مقالات شیرانی : جلد دوم ، ص ۱۷۷ ۔



جو ہر جن ہم سوں نہیں جوا دے چوکیں جو کہیں برا ہوا  
 کہا ہوا جو بھلوں بندہ بڑے لے پکڑ جو بڑوں ساتھ جڑے  
 جوں چور سو اگل کئے کھڑے  
 جو ہر جن ہم سوں نہیں جوا دے چوکیں جو کہیں برا ہوا  
 کیا ہوا جو لوگوں برسے کچے کیا ہوا چو دکھ میں سوک رہے  
 کیا ہوا جو کروت میں ہے  
 جو ہر جن ہم سوں نہیں جوا دے چوکیں جو کہیں برا ہوا  
 کیا ہوا جو ہائے بہت الے کیا ہوا جو سالہاں چھوڑ چلے  
 کیا ہوا جو اس پتہ چلے الے  
 جو ہر جن ہم سوں نہیں جوا دے چوکیں جو کہیں برا ہوا  
 یہ شعر آج بھی جذبات کی سیدھی سادی زبان میں نوجوانی کے سبب اثر  
 رکھتے ہیں۔ "مثنوی لیلیٰ عام" (۱۳۱۵/۵۲۸ء) میں یہاں مصطفائی کی زبان  
 کو گجری کہا گیا ہے : ع  
 "دبا کھول کر جواب گجری زبان"

اور ان کے یہ دو شعر دے ہیں :  
 رے جنگ کے دھاتی وڈھ ہوا بڑا جان ٹھکن یہ بیکہ کیا  
 بن تن بن جوں وار دیا بڑا سرن جیوں تھجے ساتھ دیا  
 یہاں مصطفائی کے مکتوبات میں ایسے رشتہ بھی ملتے ہیں جہاں فارسی اور گجری  
 اردو ساتھ ساتھ استعمال کی گئی ہے۔ ایک رشتہ یہ ہے :  
 اس لکھے اوپر واری رے اس غمڑے کے ہلہاری رے  
 دل برد بیک رفتار کہ خوش دین برد بیک گفتار کہ خوش  
 ناگہ شاعر خوش و رخسار وایستہ بدان دستار کہ خوش  
 اس لکھے اوپر واری رے اس غمڑے کے ہلہاری رے  
 ہر دو فارسی اشعار کے بعد گجری اردو کا یہ شعر التزام کے ساتھ بار بار آتا ہے۔  
 معلوم ہوتا ہے کہ یہ لکھنے کے لیے لکھا گیا تھا۔ یہی عمل ہمیں ایک اور رشتہ  
 میں ملتا ہے جس میں چلے دو شعر فارسی زبان میں آتے ہیں اور اس کے بعد یہ شعر

آتا ہے :

ہم ہم شادیاں روزی سہیلا ساز واری گاؤ  
 نت نت خوبیاں اد کیاں خوشی کے تھال بھراؤ  
 اس کے بعد اس التزام کی صورت یہ ہو جاتی ہے :  
 ایکہ ان حامد بدخو نایں تل مانجہ سوں لڑتا  
 ز سر کہیں چور کو سو بولوں بولوں لڑتا  
 الی دم از پرزہ پر سو سو غجل ہو رہا بارے  
 سویم آن دلیر خوش رو جو آیا ہنس ہنس بڑا  
 ہم ہم شادیاں روزی سہیلا ساز واری گاؤ  
 نت نت خوبیاں اد کیاں خوشی کے تھال بھراؤ  
 روئے آں سہوش برتا سو کدھیں بھی نہ ہسرتا  
 جان زہجور رخ زیباش نس دن ڈسکی بھرتا  
 پگشت آن غمہ آشوبش بھلا ہور اماں ؟  
 نو یز شنکی زعا آئے بڑا لٹکے کرتا  
 ہم ہم شادیاں روزی سہیلا ساز واری گاؤ  
 نت نت خوبیاں اد کیاں خوشی کے تھال بھراؤ

ان مثنویات ، دوہریوں اور رختوں پر بھی ہندوی روایت کا اثر موجود ہے  
 لیکن یہاں ہاجن ، جیوگم دھنی اور محمود دریائی کے مقابلے میں زبان و بیان آسان  
 ہو گئے ہیں۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ ہاں عام جذبات عام آدمی کی زبان  
 میں ادا کیے جا رہے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ہاجن ، دریائی اور بگم دھنی کی زبان پر  
 موسیقی کے رمز و کتاہ کا اثر گہرا ہے اور اسی لیے مستحکرت سے زیادہ قریب ہے۔  
 تیسرے یہ کہ ان کی ادبی روایت برابر راست سرزمین گجرات پر پھل پھول رہی  
 ہے اور وہیں کی زبان اور ماحول کا اثر قبول کر رہی ہے۔ ان کے برخلاف ، جیسے  
 احمد گجرات کی زبان میں دکنی اثرات کی وجہ سے تبدیلی آتی ہے ، اسی طرح یہاں  
 مصطفائی کی زبان میں راجپوتانہ کے اثر کی وجہ سے یہ تغیر زبان و ادا میں پیدا  
 ہوتا ہے۔ یہی اردو کا مزاج رہا ہے کہ اُس نے اپنے دامن کو سہیے کے بجائے  
 ہمیشہ بھیلانے کی کوشش کی ہے۔

مید پر سہی سوغد کے چار واسطوں سے پوتے سید اسحق سرمست  
 (م - ۱۳۰۵/۵۱۰ء) کا کلام بھی اس سلسلے کی کڑی ہے۔ سرمست گجرات  
 سے ہجرت کر کے برہان پور کے قریب آباد ہو گئے تھے۔ ان کی یہ محزل اس دور

کے زبان و بیان پر روشنی ڈالتی ہے اور اس بات کا اظہار کرتی ہے کہ جسے جیسے وقت کا ماحول بڑھتا گیا، اردو زبان پر ہندی اثرات کم ہوتے گئے اور فارسی اثرات کا رنگ گہرا ہوتا گیا۔ ابتدائی کئی صدیوں تک ہندی روایت ہی واحد ادبی روایت بن کر حکمرانی کرتی ہے اور جب اس میں تخلیقی صلاحیت، معاشرے میں تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ، مرجھانے لگتی ہے تو فارسی روایت اس کی جگہ لے لیتی ہے۔ سربست کی غزل میں ہندی اور فارسی روایت کی چھوٹ ایک وقت نظر آتی ہے :

میرے جو کون ہو باج آرام نہیں  
کلیجہ کے کیوں کھا سکے او کتاب  
کمرے کیوں محبت کے کعبہ کا حج  
ترا سکے وہ بال آئے یوں باد  
ہوا گھر جدائی کی کلفت سون گور  
ہر ایک بھلے غم کا آغاز ہے  
پیاروں کوئی ہے عقل سربست سون  
گنجری اردو کی روایت کے ایک اور پروردگار گھبرالی نے ۱۰۸۷ھ/ ۱۶۷۶ء میں "وفات نامہ" مرتب کیا :

خواجہ عالم ہو کے تم عالم اوپر کرو رحم  
بزار بریں ہر اسی اور بات

(۵۱۰۶۷)

اس پر بھی ہندی روایت غالب ہے۔ وژل وہی ہے جو خوب چہ چشتی کی "خوب ترنگ" میں ملتا ہے یا اشرف کی "نور بار" میں استعمال کیا گیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ ہندی ہجر آلیویں صدی ہجری سے گیارہویں صدی ہجری تک عام و مقبول رہی ہے۔ یہی ہجر میراثی، جام اور شاہ داول نے بھی استعمال کی ہے۔ اسی ہجر میں بہت سی مذہبی نوعیت کی نظمیں سارے برعظیم کے مآول و عرض میں سنی ہیں۔ اس کی مقبولیت کا ایک سبب یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ ہجر چھوٹی تھی اور اسے محفلوں میں ترنم کے ساتھ نہ صرف پڑھا جا سکتا تھا بلکہ اشعار بھی آسانی سے یاد ہو جاتے تھے۔ اسی لیے قدیم دور کی لمبائی کتابیں، جیسے سند باری وغیرہ، بھی اسی

۱۔ مکتوبات حضرت سید محمد خواجہ پوری : (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔  
۲۔ وفات نامہ : (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

پہر میں لکھی گئی ہیں۔ "وفات نامہ" اسی قدامت کی وجہ سے اہم ہونے کے باوجود زبان و بیان کی سطح پر ایک بشرک کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں ادبیت اتنی بھی نہیں ہے جتنی اس دور کی دوسری تحریروں میں ملتی ہے۔ عالم نے لفظوں کو وزن نہیں لانے کے لیے وجہ نکالا ہے۔ ساتھ ساتھ غیر مستند روایت کو بھی موضوع سخن بنایا ہے۔ عالم گھبرالی کے اظہار زبان میں "گاڑی پن" کا شہت ہے احسان ہوتا ہے۔ "بتلا ذکر مصوتہ مرثیہ آن حضرت علیہ السلام" کے یہ چند اشعار دیکھیے :

مردود کیاں تھے نہیں  
اور کہاں نہیں کون ناسکھ آئے  
ہو چہاں اس تھی پھر پھر کر  
تپ ایسوں میں ہانی بات  
پاپ کے گھر لیائے در حال  
نہی کا دھکتا جو روز  
اوس آئی تپ اور تپ  
ابو سعید نے ہو چھا جائے  
چادر جو غم اھوڑی ہے  
تم جو ہے گے رسول خدا  
فرمایا کہ ہوت ہلا

"وفات نامہ" کی نوعیت اس قسم کی معلوم ہوتی ہے جیسی آج کل ہمارے دور میں میلاد کی ہے کہ اس کی محفلیں منسلک کی جاتی ہیں اور سیرۃ النبی کے بیان سے سامعین جواب داریں حاصل کرتے ہیں۔

گیارہویں صدی ہجری میں گنجری ادب کی طویل روایت، جس نے اردو زبان کی اس وقت آمیزی کی، جب برعظیم میں اس کی کوئی اہمیت نہیں تھی، خاموش ہو جاتی ہے۔ گنجری اردو کے ادیب و شاعر بیان سے دکن اور اس کے اطراف میں چلے جاتے ہیں اور جو رہ جاتے ہیں ان کی آواز بے اثر ہو جاتی ہے۔ مغلوں کی فتح گجرات کے بعد سلاطین دکن نے گجرات کے اداکاروں کی ایسی حوصلہ افزائی اور قدر دانی کی کہ گجرات دیکھنے ہی دیکھنے ویران ہو گیا اور دکن نے مختصر سے عرصے میں مرکزی حیثیت اختیار کر لی۔ گیارہویں صدی ہجری کے دواخل میں گولکنڈہ پر اردو کا صاحب دیران شاعر بادشاہ قلی قطب شاہ (۱۰۲۰-۱۰۷۰ھ/ ۱۶۱۱ء) حکمرانی کر رہا ہے اور بیجا پور میں "کتاہر نورس" کے مصنف بادشاہ



ابراہیم عادل شاہ ثانی (م - ۱۰۳۷ھ / ۱۶۲۷ء) کی حکومت ہے۔ گولکنڈہ میں "سلا" وچھری اور غواصی موجود ہیں اور بجاپور میں "سلا" نورالدین ظہوری، ملک لہی، ابوالقاسم لطفہ، مہدل، شاہ برہان الدین بیگم اور حسن شوق اپنی صلاحیتوں سے اردو زبان کے جوہر نکھار رہے ہیں۔ اہل علم و ادب سے سارا دکن جنگمگرا رہا ہے۔ ہندوستان پر اکبر کے بعد پیمائیکر کی شہنشاہی ہے۔ گیارھویں صدی ہجری اردو ادب کی تاریخ میں دکن کی صدی ہے۔

(۲)

گیارھویں صدی ہجری میں اردو زبان "نعل" متبعہ کر صاف ہو جاتی ہے اور اولنگ زیب کی فتح دکن کے بعد شمال اور جنوب تقریباً سوا تین سو سال بعد پھر ایک ہو جاتے ہیں۔ اس سلاط کے ساتھ اردو زبان کا ایسا سیار اسلوب "رفندہ" کے نام سے علاقائی مطبوعات سے اٹھ کر، ہندوگیر مطبع پر مارے برعظیم کے لیے قابل قبول بن جاتا ہے۔ ولی کی شاعری اس لیے معیار کا پتلا لفظ "خروج" ہے۔ اس لیے سیار میں سارے علاقوں کی زبانوں کے خصوصیات مزاج کی جھوٹ بھی ہے اور وہ کیا رنگ بھی ہے جو سب رنگوں میں شامل ہے اور سب سے مل کر رہتا ہے۔ اس کے ساتھ بارہویں صدی ہجری میں اردو زبان و ادب کی صلاحاتی قصصیں ختم ہو جاتی ہے اور شمال، جنوب، مشرق، مغرب سب جگہ زبان کا ایک ہی ادبی معیار مقرر ہو جاتا ہے۔ اسی لیے معیار کے ساتھ جب ہم سارے برعظیم میں تلاش ادب کے لیے نکلتے ہیں تو ہماری نظریں امین گجراتی کی مثنوی "یوسف زلیخا" پر ٹھہر جاتی ہیں۔

گودہرہ کے رائے والے امین نے، اورنگ زیب کے آخری دور میں، ۱۰۳۷ھ فتوحات کے تحت اپنی ۱۱۱۸ اشعار پر مشتمل مثنوی "یوسف زلیخا" ۱۰۳۷ھ / ۱۶۲۷ء میں مکمل کی اور اپنی زبان کو "گوجری" کے لفظ سے موسوم کیا:

زبانے شاہ اورنگ زیب کے میں  
لکھی "یوسف زلیخا" کون امین لیں  
ابھی لوں ایسا عادل شہنشاہ  
رکھیں جب لک رہے لایم میر شاہ

۱۔ یوسف زلیخا: از امین (کلیس)، امین قری اردو پاکستان، کراچی۔

امین نے گوجری کتنی سو ہوں کر  
کہ آپس لٹیں رہے دنیا کے بھتر  
وجود اے ہے سو ہو جائے گا سب خاک  
نہیں ہادے سو دھونڈا بیو اے ہاک  
لشانی تب رہے گی اے سخن رہے  
جو کچھ بولا امین مٹھے ہیں رہے

یہ دور اردو زبان میں فارسی اثرات کے پھیلنے، بڑھنے اور جذب ہونے کا دور ہے۔ اب اردو زبان اپنی اصناف سخن، آوازن و صور، زبان و بیان کے اسالیب، صنایع و رمزیات فارسی زبان کے ادب سے حاصل کر رہی ہے۔ یہ دور فارسی سے اردو ترجموں کا دور ہے۔ امین گجراتی نے اپنی "یوسف زلیخا" کو فارسی سے "گوجری" میں لکھا:

اللہی تیں منہا ہے توفیق جو دی تو میں بھی فارسی میں گوجری کی  
امین کے بیان سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں فارسی کا رواج کم ہو گیا تھا اور اس نے ایسے ہی لوگوں کے لیے یہ مثنوی گوجری (قدیم اردو) میں لکھی تھی:

میں اس کے واسطے کتنی یہ گجری حقیقت سب عیان ہوئے انوں کی  
یہ گوجری زبان، جو امین نے یوسف زلیخا میں استعمال کی ہے، ولی دکنی کے نئے معیار رجعت سے لرز رہا ہے۔ اس مثنوی میں وہی بیعت استعمال کی گئی ہے جو عام طور پر فارسی مثنویوں میں نظر آتی ہے۔ مثنوی خدا کی تعریف سے شروع ہوتی ہے اور تحت رسول، حقیقت حضرت چہار باران، تعریف پیغمبرانِ صف کے بعد داستانِ یوسف کا آغاز وہاں سے ہوتا ہے جب وہ اپنی "عشہ" کے ہاں جاتے ہیں۔ اس کے بعد کم و بیش وہی روایت بیان کی ہے جو عام طور پر حضرت یوسف سے منسوب ہے۔ لیکن قصے کو بیان کرنے کے دوران جہیز، شادی بیاہ، سنگھار، رسوم و رواج اور دوسرے مناظر کی جو تصویریں پیش کی ہیں وہ مزاج کے اعتبار سے خالص ہندوی ہیں۔ یہاں "یوسف زلیخا" کے روایتی نئے کے ہر چیز ہندوستانی تہذیب و معاشرت سے تعلق رکھتی ہے۔ مثنوی پڑھتے وقت محسوس ہوتا ہے کہ امین نے یہ مثنوی جذب و احساس میں ڈوب کر لکھی ہے اور وہ اسے ایک ایسا کارنامہ سمجھ کر انجام دے رہا ہے جس سے اس کا نام دنیا میں باقی رہے۔ اپنی اثر آفرینی کے اعتبار سے امین گجراتی کی "یوسف زلیخا" ایک قابل قدر تصنیف ہے۔ زلیخا، حضرت یوسف کو خراب میں دیکھ کر عاشق

ہو جاتی ہے۔ عشق کا اضطراب اور جلانے والی کیفیت زلیخا کو بے حال کرنے دے رہی ہے۔ لیکن اس کیفیت عشق کو اثر آفرینی کے ساتھ اس طرح بیان کرتا ہے:

زمانے کا سہم بسیار ہے رے      زمانوں بڑا غولخوار ہے رے  
کسی کو عشق بھیڑ ہے جلانا      کسی کوں بجز بھیڑ ہے رلانا  
حبت کی کسی کے سر میں ترور      لگتا ہے اے ہے ڈالنا مار  
تیں اے دیکھ سکتا چمک میں شادی      اے گنتی ہے سب کی لامرادی  
زلیخا عشق بویتر شاد رہتی      ز درد و غم ہمیش آزاد رہتی  
ایکا ایک عشق میں جا کر پڑی او      امیں بولے ہاں دھر کان سن لیو  
رفن کوں غم ہی او مستد چھا کر      بیٹھن یا درد و زاری اوسکھن اوپر  
اکیلی سب سون چھپ بیٹھن زلیخا      کیا تب یاد اُن نصا رین کا  
نہیں سون پور آکھو کے چٹائی      زان سون اُن سخن یونکر چلائی  
کہ اے سونی توں کہہ کس کان کا ہے      کہ توں بے مثل اور بے شان کا ہے  
اگر توں شاہ ہے تو لہام بٹلا      وگر معشوق ہے تو قام بٹلا  
اگر سوچ لے تو کس گنگن کا      وگر چندر ہے تو کس انگن کا  
مرے دل کوں چھپا کر لے گیا تیں      ایس کا نام مجھ کوں ناں کہا تیں  
ہیں میں نام تیرا کس کوں پوچھو وہ      مقام اور لہام تیرا کس کوں پوچھو وہ  
برہ میں تن جلانا ہے لیں میرا      ہیں تو ڈال ہائی وصل کیرا  
مٹاں بھول کھینلا لہا میرا مکھ      ہیں کھلا گیا اب تیر رے دکھ  
تیرے اس عشق کیرے تیر کاری      لکے میرے کلچے بیچہ کاری  
تیرے اس عشق کا جھنجھر جو ہے تیز      ہوا ہے میرے کارن وے غولریز  
تیرے اس عشق کا ڈسیا منجھے ناگ      اٹھی سکھے بدن ہے زہر کی آگ  
ان اشعار سے شعر گوئی کی نئی سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ مثنوی میں  
موضوع کی قرابت، فصیحی کا تسلسل اور شاعر کی پُر گوئی قابلِ توجہ ہے۔ اس  
مثنوی کو سب دم بھریت مجموعی گنجری ادب میں رکھ کر دیکھتے ہیں تو یہ  
اس دور کا ایک ادبی کارنامہ معلوم ہوتا ہے۔

اس میں طویل نظام لکھنے کی پوری صلاحیت ہے جس کا اظہار ان کی

دوسری مثنوی "تولڈ نامہ" سے بھی ہوتا ہے۔ "تولڈ نامہ" تقریباً ڈھائی ہزار  
اشعار پر مشتمل ہے جس کے تین حصے ہیں۔ ایک تولڈ نامہ، دوسرا معراج نامہ  
اور تیسرا وفات نامہ۔ گنجری ادب کی روایت موضوع کے اعتبار سے مذہبی ہے۔  
یہ رنگ ہمیں یوسف زلیخا میں بھی نظر آتا ہے اور تولڈ نامہ میں بھی۔ "تولڈ نامہ"  
میں امیں نے آنحضرتؐ کی ولادت کا بیان کیا ہے۔ "معراج نامہ" میں واقعہ معراج  
کی تفصیل بیان کی ہے اور "وفات نامہ" میں وصال آنحضرتؐ کے حالات وفات بیان  
کئے ہیں۔ امیں کی شعری کاوشوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اُسے موضوع  
کو اظہار کے باز میں گولڈھنے کا اچھا سادہ ہے۔ اس مثنوی کے مطالبے سے  
اندازہ ہوتا ہے کہ اسے غزلوں میں ہلکے نرم کے ساتھ پڑھ کر سنانے چاہئے۔  
لیے لکھا گیا ہے۔ پھر انہی اور رواں ہے اور الفاظ کو اس طور پر جایا گیا ہے  
کہ شعر میں روانی و نرمی کو مؤثر طریقے سے ابھارا جا سکے:

اب ہاں امیں کے دل میں اے اے ایک اور بات  
مواود معراج کہہ چکا، کہنا ہے اب نامہ وفات  
حضرتؐ کی عمر بھی ساتھ برس اوپر سو تین  
ڈھولکا کتابوں کے بھیڑائی عمر نکلی یقین  
الہی عمر بھیڑ جو کچھ حضرتؐ نے کیتے کام سب  
ان کا ہاں جو میں کروں گزرے عمر ماری سونب  
یک دن چھ مصطفیٰؐ اندر مدینہ کے شہر  
سکے صحابوں ساتھ جا بیٹھے تھے مسجد کے بھتر  
تب حق کبری درگاہ سون چہر لیل آئے اس گھڑی  
آیت سو یک قرآن کے انہوں نے اگل پڑی  
کھیا کہ قرآن کے بھیڑ آیت یہ باقی تھی رہی  
اب حق تعالیٰ نے قرآن تم کوں دیا پورا سخن  
اور بھی خدا نے تم اوپر بھیجے دروداں اور سلام  
لیہوں کے سب تم سر دھنی ہو کے چھ نیک نام

پوری مثنوی اسی بیانیہ انداز سے چلتی ہے۔ یہاں مصنف کی ماری گویش  
یہ ہے کہ وہ روایت کو لفظ یہ لفظ منظوم کر دے اس لیے اس میں جذبات کے وہ

۱۔ تولڈ نامہ، معراج نامہ، وفات نامہ: (فلسی) (الحسن نرق اردو پاکستان،  
کراچی)۔





## پس منظر ، مآخذ اور خصوصیات

(۱۳۵۰ع-۱۵۲۵ع)

ہر عظیم ہاک و بلی کے نقشے پر نظر ڈالیں تو دریائے نریندا اُسے دو حصوں میں تقسیم کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ شمال والے نریندا کے اُس پار کے سارے علاقے کو ہمیشہ کی طرح آج بھی دکن کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ وہ وسیع و عریض علاقہ ہے جہاں اردو زبان و ادب کی قدیم روایت پروان چڑھی اور جہان کی آب و ہوا ، موسم اور لٹرا اُسے ایسی راس آئی کہ تقریباً ساڑھے تین سو سال تک یہ ذہن انسانی کی آبیاری کرتی رہی۔ قدیم زمانے میں دکن چائے کے لیے گجرات ایک عام راستہ تھا۔ عام طور پر جو بھی قلعہ آقا پہلے گجرات میں قدم جاتا اور پھر لمخیر دکن کے منصوبہ بناتا۔ تاریخ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جب دہلی کے بادشاہ علاقائی حکومتوں کو اپنی قلم رو سلطنت میں شامل کرتے تو وہاں کے امرا ، بے روزگار حکام اور اوجی التران ملک کے اندرونی علاقوں میں آنے کے بجائے بیرون علاقوں میں جانے کو ترجیح دیتے۔ اسی لیے شمال سے گجرات اور دکن کی طرف ہجرت کا سلسلہ ہمیشہ جاری رہا۔ صدیوں کے اس تاریخی عمل نے ہجرت اور آریا نے ، تجارت ، تہذیبی اور معاشرتی روابط نے گجرات و دکن کو ہمیشہ ایک دوسرے سے قریب رکھا اور یہ اُسے وقت میں بھی ایک دوسرے کے کام آتے رہے۔ مالوہ کے بادشاہ محمود خلجی نے دکن پر حملہ کیا اور چھٹی سلطنت کے ہائے تخت پیدر پر قبضہ کر لیا تو نظام شاہ بہمنی کی ماں محمودہ جہاں نے والی گجرات محمود بیگڑہ سے مدد طلب کی جس نے ۲۰ ہزار سوار مدد کو بھیجے اور محمود خلجی کی فوجوں کو پیدر سے نکال کر

## فصل سوم

# اردو بہمنی دور میں

(۱۳۵۰-۱۵۲۵ع/۸۹۳۲-۱۳۵۰ع)



لہ لہا تھے۔ تاریخ فرشتہ میں لکھا ہے کہ ”دہلی بنوئے ویران گشت کہ آواز هیچ منتفسے بجز شغال و روبہ و چانوران صحرانی بگوش نمی رسید“۔ یہ تعلق نے کہ صرف ایرانِ صمد کے نظام کو بحال رکھا بلکہ نئی تدابیر سے اُسے اور مستحکم کیا۔

اب اس صورتِ حال کا اندازہ کیجیے جب اتنی بڑی تعداد میں علاء الدین خلجی نے شمالی ہند کے لاتعداد خاندانوں کو دکن، گجرات اور مالوہ میں حکمران بنا کر آباد کیا اور یہ تعلق ساری دلی کو اُٹھا کر دولت آباد لے گیا تو وہاں تہذیبی، معاشرتی اور لسانی سطح پر کیا کیا تبدیلیاں آئی ہوں گی اور کتنے دور رس اثرات مرتب ہوئے ہوں گے؟ جیسا کہ ہم ”تہجد“ میں لکھ آئے ہیں کہ جس طرح عربوں نے ”سیاسی اور سرکاری اشخاص کے لیے ایران کی عتف زبانوں سے اس زبان کو چن لیا جو مشرقِ ایران میں بولی جاتی تھی“ اور اپنی فتوحات کے ساتھ، اپنے نظامِ خیال کی قوت شامل کر کے، اُسے ایران کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک پھیلا دیا، اسی طرح بزرگمیں بھی انہوں نے ایک ایسی زبان کو اپنا لیا جس کا حلقہ اثر پہلے ہی سے بہت وسیع تھا اور اپنی فتوحات کے ساتھ اُسے بھی شمال سے جنوب اور مشرق سے مغرب تک تیزی کے ساتھ پھیلنے میں مدد دی۔ سرکاری زبان فارسی تھی لیکن عام معاملات زندگی اس نئی زبان میں ملے ہوئے تھے۔

ابھی اس لسانی و تہذیبی عمل پر سے نصف صدی بھی نہ گزری تھی کہ امیرانِ صمد نے، جن کے آپس میں ایک وسیع مربوط خاندان کی طرح گہرے مراسم قائم تھے، یہ تعلق کے خلاف علمی بغاوت بلند کر دیا اور متعدد و وکر سارے دکن پر قبضہ کر لیا اور ایک امیر علاء الدین کو ۷۴۸ھ/۱۳۴۶ء ع میں اپنا بادشاہ منتخب کر لیا، جس نے ہمیں کے لقب کے ساتھ ایک نئی سلطنت کی بنیاد ڈالی۔ اب دکن کی سلطنت ان لوگوں کے ہاتھ میں آ گئی تھی جو شمال کے ترک ہونے کے باوجود خود کو ”دکنی“ کہنے پر فخر کرتے تھے۔ اس نئی سلطنت کی بنیاد میں شمالِ دکنی کے جذبات شامل تھے۔ شمالِ دکنی کے جوش

شکست فاش دی۔ علاء الدین خلجی کی فتح گجرات و دکن نے ان دونوں علاقوں کو ایک دوسرے سے قریب آنے میں اور مدد دی۔ علاء الدین خلجی نے، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، اپنے متنوع علاقوں کے انتظام کو مؤثر و بہتر بنانے کے لیے، گجرات و دکن کو سو سو گاؤں کے حلقوں میں تقسیم کر کے، ہر حلقے پر ایک ترک سردار مقرر کر دیا۔ شمال سے آیا ہوا یہ ترک سردار جو ”امیر صمد“ کہلاتا تھا، نہ صرف ممالکات کا ذمہ دار تھا بلکہ اپنے حلقے کے نظم و نسق اور فوج کا بھی ذمہ دار تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے یہ ترک امیر اپنے لوہٹین اور متوسلین کے ساتھ آباد ہو گئے اور امیرانِ صمد کا نظام کاپیائی کے ساتھ چلنے لگا۔ یہ امیر اور ان کے لوہٹین و متوسلین، جو مختلف صوبوں کے رہنے والے تھے، اپنے اپنے گھروں میں اپنی اپنی بولیاں بولتے تھے لیکن جب آپس میں ملتے تو اس مشترک زبان میں بات کرتے جو وہ شمال سے اپنے ساتھ لائے تھے۔ مثالی باشندے بھی اپنی زبان کے الفاظ شامل کر کے اس زبان کے ذریعے اپنا مافی السیر ادا کرتے۔ اپنی تیس تیس سالہ کا عرصہ ہی گزرا تھا کہ ترک خاندان اور ان کے متوسلین یہاں اس طرح آباد ہو گئے کہ گجرات و دکن ان کا وطن بن گیا۔ اس غرضے میں جو نسل یہاں پیدا ہوئی اس کے لیے شمال کا تصور ایک دورِ دہی کے تصور کی حیثیت رکھتا تھا۔

خلجیوں کے زوال کے بعد جب تعلقوں کی سلطنت قائم ہوئی اور یہ تعلق کا دور حکومت (۱۳۷۵ء-۱۳۹۱ء ع) آیا تو اس سیم جو بادشاہ نے ساری دلیا کو فتح کرنے اور اپنی سلطنت میں امن و امان اور استحکام قائم کرنے کی غرض سے ملے کہا کہ دہلی کے بجائے دولت آباد (دیوگری) کو ہائے تخت بنائے۔ ارادے کے سچے اور کدھن کے ہکتے بادشاہ نے ۷۴۸ھ/۱۳۴۶ء ع میں حکم جاری کیا کہ دہلی کی ساری آبادی دولت آباد ہجرت کر جائے۔ حکم، حاکم سرگرمی مبادیات، درباری، مثال، امرا، شرقا، تھتار، بیضہ ور، اہل حرفہ، اربابِ ہنر، نوکر چاکر، متوسلین، امیر عرب و رشتہ خنر بالندہ کر دولت آباد کی طرف چل دیے۔ ضیاء الدین برنی کا بیان ہے کہ عارتوں اور مملوکوں میں کتنے ہی تک

۱۔ مستطاب التیاب: جلد سوم، ص ۵۷ (کلکتہ ۱۹۲۵ء ع) میں لکھا ہے ”نصیر خان ازہبی معنی آزرده و آشفہ خاطر گشت لشکر فراہم آودہ و لوج گجرات ہرائے مدد طلبہ عازم السخیر و عارت ہراو گردید۔“

۱۔ تاریخ لیروز شاہی: ضیاء الدین برنی (اردو) سرگزی اردو فورڈ، لاہور، ص ۶۵۳۔

۲۔ تاریخ فرشتہ: (نولکشور) دفتر دوم۔

۳۔ تہجد: ص ۵۔

میں الہوں نے ، سیاسی لائحہ عمل کے طور پر ، اُن تمام عناصر کو ابھارا جو شمال سے غفلت اور خصوصیت کے ساتھ سرزمینِ دکن سے تعلق رکھتے تھے ۔ ایک مؤثر نفسیاتی حربے کے طور پر چمنیوں نے دل کھول کر مقامی روایات کی حوصلہ افزائی کی ۔ ایسی رسوم و رواج ، میلون ٹیبلوں اور تھواروں کو ترقی دی ۔ باہمی ربط ضبط ، مول جوں اور معاشرت و تہذیب کو گہرا کرنے کے لیے اُس زبان کی سرپرستی کی جو رنگا رنگ زبانوں کی اس سرزمین میں ، بین الاقوامی زبان کی حیثیت سے رائج تھی اور جسے آج ہم اُردو کے نام سے موسوم کرتے ہیں ۔ اس عمل سے جنوب سے شمال کے خلاف ایک گہری دیوار ممانعت کھڑی کر دی اور اہر عظیم کے یہ دونوں حصے ایک طویل عرصے کے لیے ایک دوسرے سے کٹ کر رہ گئے ۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ ۱۸۷۸ء/۱۳۰۷ھ سے لے کر تقریباً تین سو سال سے زیادہ عرصے تک یہ زبان ، جو شمال ہند سے آئی تھی ، سرزمینِ دکن کے لسانی و تہذیبی اثرات قبول کرنا شروع کر دیا اور آزادانہ طور پر نشو و نما ہوتی رہی ۔ بعد ازاں یہی وہ زبان ہے جسے آج بھی ہم ”دکنی اُردو“ کے نام سے پکارتے ہیں اور جس کا ادب اُردو زبان کی تاریخ میں ایک الہی نشانِ راہ کی حیثیت رکھتا ہے ۔

دکن میں اُردو زبان کے پھیلنے ، بڑھنے ، پروان چڑھنے اور ایک بین الاقوامی زبان کی حیثیت اختیار کرنے کے دوسرے اسباب یہ تھے :

(۱) دکن میں تین بڑی زبانیں تھیں ، کڑی اور سریانی بولی جاتی تھیں ۔ ان کے علاوہ چھوٹی چھوٹی اور بہت سی زبانیں رائج تھیں ۔ لیکن کوئی بھی مشترک زبان ایسی نہیں تھی جو مختلف طبقوں اور علاقوں کے درمیان معاملات ، معاشرت اور مول جوں کا ذریعہ بن سکے ۔ سلطان جس زبان کو شمال سے اپنے ساتھ لائے تھے اور جس کے خون میں ان کی قوتِ عمل اور نظامِ خیال کی توانائی شامل ہو گئی تھی ، یہ کام طبعی کے ساتھ انجام دیتے تھے ۔

(۲) مسلمانوں نے جب دکن فتح کیا اس وقت وہاں کے سیاسی حالات آخر تھے ۔ چھوٹی چھوٹی ریاستیں قائم تھیں جو ایک دوسرے سے برسرِ پیکار رہتی تھیں ۔ تہذیبی سطح پر جان کا تہذیبی و معاشرتی ڈھانچا کمزور ہو کر ٹوٹ چکا تھا ۔ مسلمانوں نے اپنی قوتِ عمل اور تکرری توانائی سے اس میں نئی روح بھونکی اور وسیع تر اتحاد کا ایک لیا سبی دیا ۔ اُردو زبان وسیع تر اتحاد کی اس قوت کے

سہارے دکن میں تیزی سے پھیلی اور ضرورت کی زبان بن کر کوئٹھوں چڑھیں ۔

(۳) کوئی لائحہ اپنا تک حملہ نہیں کر دیتا بلکہ حملے کے لیے اصول چلنے راستہ ہموار کیا جاتا ہے ۔ تاریخ شاہد ہے کہ یہ کام مبلغِ دین ، سیاح اور تجارت پیشہ لوگ پہلے انجام دیتے ہیں جن کے ذریعے اس معاشرے کے اندرونی سیاسی و تہذیبی حالات ، معاشرے اور عوام کی نئی ضرورتیں ، جن کو ہر لائحہ لائق خیال دبا اور کچل رہا ہے ، طبقاتی و علاقائی تعصبات ، آہن کی لکڑیاں ، انتشار اور قوت و کمزوری کی صورتیں سامنے آتی ہیں اور قلعوں کو دعوتِ عمل دیتی ہیں ۔ جن عمل دکن میں ہوا ۔

علاء الدین خلجی کی فتح دکن سے بہت پہلے ہمیں ایسے بزرگانِ دین کے نام ملتے ہیں جو دکن کے غفلت علاقوں میں خاموشی سے اپنے اپنے کام میں مصروف ہیں ۔ حاجی روسی (م - ۱۵۵۵ء/۱۶۰۰ع) ، سید شاہ سومن (م - ۱۵۹۷ء/۱۶۰۰ع) ، بابا سید مظہر عالم (م - ۱۶۲۲ء/۱۶۷۵ع) ، شاہ جلال الدین گنج روائ (م - ۱۶۳۳ء/۱۶۸۰ع) ، سید محمد کبیر حیات قلندر (م - ۱۶۵۹ء/۱۶۷۰ع) ، بابا شرف الدین (م - ۱۶۸۷ء/۱۷۳۸ع) ، بابا شہاب الدین (م - ۱۶۹۱ء/۱۶۹۱ع) وہ چند برگزیدہ شخصیتیں ہیں جو سرزمینِ دکن پر تبلیغی و روحانی کام کر رہی ہیں ۔ علاء الدین کی فتح دکن کے بعد روحانی پیشواؤں کے اس سلسلے کو اور فروغ حاصل ہوا اور یہاں بچیں اور مقصود (م - ۱۷۰۰ء/۱۷۳۰ع) ، پیر جٹا (م - ۱۷۰۳ء/۱۷۳۰ع) ، شاہ مستغیب الدین زوزری غنی (م - ۱۷۰۹ء/۱۷۳۰ع) ، پیر بشیر (م - ۱۷۳۱ء/۱۷۳۱ع) ، حضرت گیسو دراز کے والد سید یوسف شاہ رانیو قتال (م - ۱۷۳۵ء/۱۷۳۵ع) ، شاہ برہان الدین شریف (م - ۱۷۳۸ء/۱۷۳۸ع) ، شیخ خلیفہ الدین (م - ۱۷۳۹ء/۱۷۳۹ع) اور بہت سے دوسرے سولہائے کرام دکن کے مختلف علاقوں میں سچائے پھیلانے درستی اخلاق و تبلیغِ دین میں مصروف نظر آتے ہیں ۔ ان بزرگوں نے جان کی مقامی زبانوں کے الفاظِ حال کی زبان میں ملا کر ایک ایسا بیولٹی تیار کیا جس سے اظہار کی مشکل حل ہو گئی ۔ اُردو زبان کی ابتدائی ترقی میں ان لوگوں کی نامعلوم کوششیں ناقابلِ فراموش ہیں ۔

سیاسی ، معاشرتی و تہذیبی سطح پر اگر یہ صورتِ حال نہ ہوتی ، جن کی تفصیل ہم نے ان صفحات میں بیان کی ہے ، تو ہندوؤں (قدیم اُردو) کا دکن میں پھیلا بھی ممکن نہ ہوتا ۔ اب یہ سوال کہ شمال سے آنے والے جو زبان اپنے ساتھ



لائے تھے اس کے نمونے کیا تھے ؟ اس کی ساخت اور کینڈا کیا تھا ؟ اس کے دشوار ہے کہ اس زبان کے باقاعدہ تقریری نمونے نہیں ملتے ۔ یہ زبان اس وقت بول چال کی زبان تھی اس لیے اس کا اندازہ کرنے کے لیے بزرگوں کے وہ نمونے ہماری مدد ضرور کرتے ہیں جو مختلف تاریخوں اور تذکروں میں آج بھی محفوظ ہیں ۔

حضرت شاہ برہان الدین غریب (م۔ ۸۷۳/۱۴۷۸ ع) اپنے مرشد نظام الدین اولیا (م۔ ۸۷۶/۱۴۷۵ ع) کے حکم سے دکن آئے تو یہاں و مرشد نے تاکید فرمائی کہ ان کی پیرزادی دینی عائشہ (بت ؟) ہمارا فرید گنج شکر کی خدمت میں ضرور حاضر ہوتے رہنا ۔ ایک دن شاہ غریب بعد نماز جمعہ دینی عائشہ کے گھر گئے تو ان کی لڑکی کو دیکھ کر مسکرائے ۔ دینی عائشہ نے کہا : ”اے زبان الدین ! سادھن دھم کہہ کیا ہوتا ہے“ (اے برہان الدین ! ہماری لڑکی کو دیکھ کر کیوں ہنستا ہے) ۔ ایک دوسری تاریخ میں یہ جملہ اس طرح ملتا ہے کہ ”اسان دھم کے دمن جی ضرورت کرڑھن آہے“ (میری لڑکی کو دیکھنے کی کیا ضرورت ہے) ۔

زین الدین خلیل آبادی (م۔ ۸۷۷/۱۴۷۶ ع) بستر مرگ پر تھے ۔ حاضرین میں سے کسی نے خیریت پوچھی ۔ انھوں نے جواب دیا : ”سجھ مت ہلاووس“ ایسے لمحوں میں انسان وہی زبان بولتا ہے جسے وہ ساری زندگی ہر وقت استعمال کرتا رہا ہو ۔

شاہ کوچک ولی (۸۷۰/۱۴۷۰ ع) کے ، جو شاہ برہان الدین غریب کے خلیفہ ہیں اور بیڑ میں ان کا مزار آج بھی موجود ہے ، یہ دو فقرے بھی تاریخوں میں محفوظ ہیں :

(الف) خورے آئے خورے جائے ، لالے کول تیرے ہارے ۔

(ب) سید ہد اوس نہ پٹائے ۔

یہ جملے نہ خالص پنجابی ہیں اور نہ خالص سندھی ، سرائیکی یا اردو ہیں ۔ مختلف زبانوں کے اثرات ان میں ملے جلتے نظر آ رہے ہیں ۔ ”دھی“ بمعنی اپنی

۱۔ اردو کی ابتدائی تشو و نما میں صوفیائے کرام کا کلام : از عبدالحق ، ص ۲۱ ، المبین ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۱۹۵۳ ع ۔

۲۔ واقعات ملک پیر بیجاپور : از اشرف الدین احمد ، حصہ سوم ، ص ۲۵۴ ۔

۳۔ تاریخ پڑ : مطبوعہ حیدر آباد دکن ، ص ۱۴۰ ۔

کھڑی بولی میں بھی ہے اور پنجابی اور سرائیکی میں بھی ۔ ”آہے“ اور ”کرڑا“ جو دکنی اردو میں عام طور پر نظر آتے ہیں ، سندھی ، سرائیکی اور پنجابی میں آج بھی مستعمل ہیں : ”سجھ مت ہلاو“ کا لہجہ اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ اردو کا بنیادی لہجہ اپنے دور تشکیل میں پنجابی لہجے سے شدید طور پر متاثر ہوا ہے ۔ شاہ کوچک ولی کی زبان میں برج بھاشا اور گجری اردو کے اثرات واضح اور ملے جلتے ہیں ۔ زبان سیٹھال حالت میں ہے اور اس بات کی طرف اشارہ کر رہی ہے کہ ہر شخص اور ہر طبقہ اپنی بات کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے اس زبان میں اپنی زبان کے الفاظ اور لہجہ شامل کر رہا ہے ۔ قدیم ادب میں یہ اثرات بالکل ایسے الگ الگ نظر آتے ہیں جیسے ماون میں بادل الگ الگ ہوا میں تیرتے بھرتے ہیں ۔ کہیں مطلع حالت ہے ، کہیں سورج کی روشنی زمین کے ایک حصے کو منشور رہی ہے ، کہیں سیاه بادل ہیں کہیں سرسبی ، کوئی مغرب سے آلو رہا ہے اور کوئی شال سے ہلکے ہلکے تیرتا آ رہا ہے ۔ ساری اظہار میں ایک ہنگامے ، ایک چلت پھرت کا احساس ہوتا ہے ۔ بادل آلو رہے ہیں ، چل رہے ہیں مگر مل کر ایک نہیں ہوتے ہیں کہ ہم دیکھ کر یہ کہہ سکیں اب گھٹا چھا گئی ہے اور سوسلا دھار بارش ہوا چاہی ہے ۔ تقریباً کئی صدیوں تک اثرات کے بادل مختلف سمتوں سے آلو کر مٹنے کی کوشش کرتے رہے اور جب یہ سب مل کر ایک ہو گئے تو ادب کے آسمان پر گہری گھٹا چھا گئی اور ”رضنہ“ کا نیا معیار ظہور میں آ گیا ۔ اس کے بعد نہ دکنی رہی اور نہ گجری و دہلوی رہی بلکہ زبان و بیان کا ایک ایسا مشترک معیار قائم ہو گیا کہ سب اہل کمال اسی سطح پر اپنے تخلیقی جواہروں کی داد دینے لگے ۔

قدیم دور کا ادب اسی لیے آج کی زبان سے مختلف ہے ۔ یہ عبوری دور کا ادب ہے ۔ اس میں مختلف اثرات الگ الگ اولہدات کے ساتھ ساتھ ایک دوسرے میں پھرت ہوئے نظر آتے ہیں ۔ ہم آج اس سے اپنے وجدان کو آسودہ نہیں کر سکتے ۔ ہم اس سے بلکہ اس طرح لطف اندوز بھی نہیں ہو سکتے جس طرح میر ، غالب ، انیس کی شاعری سے ہوتے ہیں لیکن تلاش و تجزیہ سے ہمیں قدیم و جدید ادب میں ایک چوہے ہوئے اتحاد کا احساس ضرور ہوتا ہے ۔

اردو کی ابتدائی تشکیل کے زمانے میں اہل پنجاب و بٹان کا اثر پر عظیم کی سیاست و معاشرت پر بہت گہرا رہا ہے ۔ اسی لیے پنجاب کا لہجہ ، آہنگ اور لے شروع ہی سے اس زبان کے غیوں میں شامل ہو گئی ہے ۔ مولتی کار چیمبرس نے مختلف سوانح و معاشرتی عوامل کا جائزہ لے کر ایک چمک لکھا ہے کہ

”اس امر کا امکان بہت قوی ہے کہ پنجابی مسلمان، جو ترک افغانی فاضلین کے ہمراہ نئے دارالحکومت دہلی میں آئے، سارے ہندوستانیوں میں سب سے زیادہ اہمیت کے مالک تھے۔ وہ دہلی میں اپنی وہ بولی بولنے آئے جو دہلی کے شاہی اضلاع اور شاہ مغربی علاقوں کی زبان سے حد درجہ مشابہت رکھتی تھی۔ انہوں نے اس نئی زبان کو، جو کاروباری زبان ان گئی تھی، ترجیح دیا اور اس کے نقش و نگار بنائے متواترے میں اہم کردار ادا کیا۔“ غور کے اسی گہرے رشتے کی وجہ سے اردو آج بھی پنجاب کی لادلی اور چھٹی ہے۔

(۲)

اگر ہم اس دور کے ادب کا، جسے ہم نے آسانی کے لیے ”پہلی دور“ کے نام سے موسوم کیا ہے، بحیثیت مجموعی جائزہ لیں تو یہاں ہمیں تین قسم کے موضوعات نظر آتے ہیں۔ ایک مقبول موضوع تو یہ ہے کہ کسی دلچسپ، عجیب اور معروف قصے کو نظم کا جامہ پہنا دیا جاتا ہے اور اس کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ پڑھنے یا سننے والے کو نصیحت حاصل ہو۔ قصے کا انجام ہمیشہ طریف ہوتا ہے۔ دوسرا موضوع یہ ہے کہ کسی مشہور مذہبی یا تاریخی واقعے کو داستانی دلچسپی کے ساتھ نظم کر دیا جاتا ہے۔ یہاں چونکہ مذہبی جذبات کو آمودہ کرنے کا جذبہ کارفرما ہوتا ہے، اس لیے ان روایات کو بھی شامل کر لیا جاتا ہے جو غیر مستند ہونے کے باوجود عوام میں رائج ہیں۔ مذہبی یا تاریخی نوعیت کے قصوں میں بھی زیادہ زور عجیب و غریب اور غیرالعقول واقعات پر دیا جاتا ہے۔ تیسرا مقبول موضوع تصوف و اخلاق ہے جو ادیم دور میں سب سے اہم اور سنجیدہ موضوع رہا ہے۔ پہلے موضوع کی نمائندگی نذر دین نظامی اپنی مشہور ”کدم راؤ پدم راؤ“ کے ذریعے کرتے ہیں جس میں راجہ کدم راؤ کی زندگی کے حیرت ناک اور دلچسپ واقعے کو بیان کیا گیا ہے۔ دوسرے موضوع کے نمائندہ اشرف بابائی ہیں جنہوں نے اپنی مثنوی ”لوسر بار“ (۹۰، ۵) میں شہادتِ امام حسین اور واقعہ کربلا کو نظم کیا ہے جو آج کے مروجہ واقعے سے بالکل مختلف ہے۔ تیسرے موضوع کے نمائندہ میراجی شمس العشاق ہیں،

۱۔ اندو آدین اینڈ ہندی : (انگریزی) از مثنوی کار جیترجی، ص ۱۶۸ - ۱۶۹  
روٹیکلر پریس سوسائٹی، گجرات ۱۹۸۲ ع۔

جنہوں نے قصصوں کے زموں کو شاعری کے پیرائے میں طالبوں کی ہدایت کے لیے بیان کیا ہے۔

غزل کا وجود، گجری اردو ادب کی طرح، اس دور میں بھی نہیں ملا۔ ہندوی اوزان عام طور پر استعمال میں آ رہے ہیں اور فارسی بخور بھی وہی استعمال ہو رہی ہیں جو آہنگ اور مزاج کے اعتبار سے ہندوی اوزان سے قریب تر ہونے کا احساس دلاتی ہیں۔ طویل نظم کا عام رواج ہے۔ مختصر نظموں بھی لکھی جا رہی ہیں جن میں کسی مذہبی، اخلاقی یا روحانی لکھنے کو مریدوں اور طالبوں کی ہدایت کے لیے بیان کیا جاتا ہے۔ یہ نظموں بنیادی طور پر گیت اور بھجنوں کی ہی ایک نئی شکل ہیں۔ گجری اردو اور اس دور کی زبان و بیان میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔ اگر میراجی یا اشرف کے اشعار کو شاہ باہن، محمود دریاوی اور گم دھنی کے کلام میں ملا دیا جائے تو پہچاننا مشکل ہوگا۔ شاہ باہن کی روایت نے میراجی کے رنگ سخن کو شدت سے متاثر کیا اور انہوں نے زبان و بیان کا وہی رنگ اور اضافہ سخن و ہمت کا وہی ڈھنگ اپنایا جو گجری اردو میں ملا ہے۔ تہذیبی سطح پر پنجاب اور تعلق گجرات کے ساتھ بہت قریب اور گہرا ریا ہے۔ گجری روایت نے ابتدا میں سے یہاں کے ادب اور زبان و بیان کو اپنے رنگ میں اس طور پر رنگا کہ لصرق (م۔ ۸۵، ۱۰۸/۱۰۹ ع) تک، یہ ہلکا پھلکے کے باوجود، پنجابوری اسلوب کے مزاج میں زلفہ و جاری رہا۔ یہاں کی زبان میں سنسکرت و پراکرتی الفاظ، گجری اردو ہی کی طرح، کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ ان زبانوں کے مشکل الفاظ کی تعداد کم ہوتی جاتی ہے اور مقابلہ آسان الفاظ ان کی جگہ لیتے جاتے ہیں۔ ”کدم راؤ پدم راؤ“ میں اسے الفاظ کی تعداد زیادہ ہے۔ میراجی کے ہاں ان کی تعداد کم ہو جاتی ہے اور روزمرہ کے وہ الفاظ، جو مقامی زبانوں میں اپنی پکڑی ہوئی شکل میں رائج تھے، ان کی جگہ لے لیتے ہیں۔ اشرف کے ہاں ان کی تعداد اور کم ہو جاتی ہے۔

یہ وہی وجہان ہے جو آئندہ دور میں واضح شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس دور کے اہل علم و ادب نے اپنی زبان کو ”ہندی“ کہا ہے۔ اس دور میں اہل گجرات بھی اسے ہندی اور ہندی ہی کے نام سے موسوم کر رہے ہیں۔ یہ زبان اس وقت تک ہندی یا ہندوی کہلاتی رہی جب تک یہ دکن میں خود اپنے بیروں اور کھڑی نہیں ہو گئی۔ جب دکن کے ماحول نے اسے شاہی کی زبان سے رنگ روپ میں الگ کر دیا تو یہ پیرائے ہندی کے دکھائی کہلاتی



جائے لگی۔ ”یہوگ بل“ (۱۶۱۸/۵۱.۲۳) کا معنی قریشی پہلا شخص ہے جس نے اس زبان کو ”دکھنی“ کے نام سے پکارا۔ مولوی عبدالصغیر نے لکھا ہے کہ شال سے ”جو زبان جنوب کی طرف گئی، اس کی دو شاخیں ہو گئیں؛ دکن میں گئی تو دکھنی کہی اور الفاظ کے داخل ہونے سے دکھنی کہلائی اور گجرات میں پہنچی تو وہاں کی مقامی خصوصیات کی وجہ سے گجری یا گجراتی کہی جانے لگی۔“

اس دور کی زبان تلفظ کے سلسلے میں کسی اصول کی پابندی نہیں ہے۔ ضرورت شعری کے مطابق جس لفظ کو جس طرح چاہا استعمال کر لیا۔ شعر میں ممکنہ لفظ کو کہنے پر آمادگی سے دور ہو جاتا ہے اور کبھی مشترک کو ساکن اور ساکن کو مشترک کرنے سے وزن درست ہو جاتا ہے۔ جیسے ”عقل“ (عقل)، ”عیشی“ (عیشی)، ”یہول“ (یہول)، ”مودہ“ (بدمعنی عقل)، ”یوب“ (یوب)، ”ہوکم“ (ہوکم)۔

عام طور پر استعمال میں نہیں آتی جیسے ”مچ“ (مچ)، ”الجا“ (الجا)، ”مچ“ (مچ)، ”اندے“ (اندے)، ”موجنا“ (موجنا)، ”ا“ کے بجائے ”ی“ کا استعمال بھی ملتا ہے جیسے ”کیلا“ (کیلا)۔

میں، سول، سنی، نے اور تھی کے الفاظ ”ے“ کے لئے استعمال کیے جا رہے ہیں۔ مذکورہ مؤلف میں کوئی باقاعدگی نہیں ہے۔ ایک ہی لفظ ایک جگہ مذکور آیا ہے اور دوسری جگہ مؤنث۔ یہ طریقہ بعد کے دور تک جاری رہا۔ یہ زبان کے ابتدائی ادبی دور میں بھی عمل ملتا ہے۔

اسلا کے باقاعدہ اصول مقرر نہیں ہیں۔ پائے معروف و مجهول میں کوئی فرق نہیں کیا جاتا۔ ٹ، ڈ، ژ وغیرہ کو ت، د، ڈ لکھا جاتا ہے۔ اس طرح لکھی کا اسلا ”لی کہی“ ملتا ہے۔ ”موقید“ (موقید)۔ ”ز“ کے بجائے ”ج“ کا استعمال عام ہے۔

صراحی ”ج“ جس کے معنی ”ہی“ کے ہوتے ہیں، گجری کی طرح دکھنی ادب کے اس دور میں بھی ملتی ہے۔ نقل، اسم، ضمیر، صفت سب کے ساتھ

۱۔ یہوگ بل : از قریشی، رائل ایسٹابلیک سوسائٹی، کلکتہ۔ عکسی نسخہ مخزول نقیہ ترقی اردو کراچی۔

۲۔ اردو کی ابتدائی نشوونما میں صوبائے کرام کا کام : ص ۶۶، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۵۳ء۔

”ج“ لگا کر ”ہی“ کے معنی میں جاتے ہیں جیسے ایہاچہ (جہاں ہی) وغیرہ۔ ”جے“ معنی جو، اگر اور حرف عطف ”اور“ بدنی اور استعمال کیا جاتا ہے۔ ”اے“ جو سرائیکی و سندھی میں آج بھی استعمال ہے، قدیم اردو میں کثرت سے استعمال کیا جا رہا ہے اور ”اویں“ جمع کے طور پر استعمال ہو رہا ہے۔ آئندہ دور میں ”اٹھا“ (یعنی تھا)، ”اتھیں“ اور ”اتھے“ بھی ملتے ہیں۔ ”اے“ کی مثال : ج

جمع ”ان“ لگا کر بھی بنائی جا رہی ہے جیسے مردان، دھالان وغیرہ۔ جمع کا یہ طریقہ سرائیکی کے ہاں ملتا ہے لیکن ساتھ ساتھ جمع بنانے کا وہ طریقہ بھی نظر آتا ہے جو آج اردو میں رائج ہے۔ سرائیکی کے کلام میں بھاگوں (بھاگ یعنی تھک)، ”موتیوں“، ”بے بھوں“ (بے بھم) بے سمجھ، ”ہگوں“ (ہگ) وغیرہ کی شکل میں جمع ملتی ہے۔ ”نوسرہار“ میں اگرچہ ”ان“ لگا کر بھی جمع بنائی گئی ہے لیکن زیادہ تر ذیلیوں (ذیلی)، ”موتیوں“ (موتی)، ”آکھوں“ (آکھ)، ”باروں“ (بار) کے طریقے سے جمع بنائی گئی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ”ان“ لگا کر جمع بنانے کا طریقہ دسویں صدی ہجری کے وسط میں زیادہ مقبول ہوا۔

خاصی مطابق بنانے کے لئے عام طور پر علامت مصدر گرانے کے بعد ”یا“ کا اضافہ کر دیا جاتا ہے جیسے پڑھنا، دیکھنا، لکھنا کا خاصی مطابق پڑھیا، دیکھیا، لکھیا بنایا گیا ہے۔ ”نوسرہار“ میں مصدر ”لاکنا“ سے روون لاکا، پھوون لاکا، کرون لاکا، لرون لاکا بھی خاصی مطابق کی شکلیں ملتی ہیں۔

اس دور میں قریبی آواز کے مطابق قافیہ لانا جائز سمجھا جا رہا ہے؛ جیسے ”لڑ“ کا قافیہ ”پڑ“، ”پھکڑ“ کا قافیہ ”پہر“، ”وقت“ کا قافیہ ”عقد“، ”مصدقہ“ کا قافیہ ”سخت“، ”روڑ“ کا قافیہ ”لڑج“، ”شاد“ کا ”ازواج“، ”نبی“ کا ”شعاع“، ”بند“ کا ”گدا“، ”ایک“ کا ”دیکھ“۔ سرائیکی کے ہاں قافیہ زیادہ صحت کے ساتھ پائندہ گئے ہیں۔

وہ الفاظ جن میں دو ”ٹ“ آتی ہیں، ان میں پہلی ”ٹ“ کو ”ون“ سے نقل دیا جاتا ہے؛ جیسے ٹولیوں (ٹولی ہونی) کے بجائے ٹولیاں۔ یہ کنڑی کا اثر ہے اور آخر تک دکھنی میں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔

دکھنی میں، گجری کی طرح، بعض الفاظ منسکرت کے ملتے ہیں جیسے چتر، لوہ، آتم، سینسار وغیرہ۔ یہ الفاظ براہ راست منسکرت سے نہیں آئے بلکہ ان زبانوں سے آئے ہیں جن کے اولیے والوں نے ویدک دھرم قبول کر کے ان الفاظ کو قبول کر لیا تھا۔ نقلی کے ہاں ان الفاظ کا استعمال زیادہ ہے۔

اس دور میں گجری کے الفاظ دکھنی میں استعمال ہو رہے ہیں؛ جیسے انجو

(انسو) ، گدھڑا (گدھا) ، چاڑی (چمٹی) ، ناد (آواز) ، تھلا (چھلا) ، راوتہ (گھڑ سوار) وغیرہ ۔

سرائی کے الفاظ بھی ذکری اردو میں شامل ہو گئے ہیں : جیسے کالوا (تالاب) ، گشت (گمشا) ، چاڑ (مٹھاس) ، پیکا (نقادی) وغیرہ ۔

عربی فارسی کے الفاظ کا اسلا اس طرح ملتا ہے جیسے 'غیشہ' کو 'غیشا' ، 'غیشہ' کو 'غشتا' ، 'غیشہ' کو 'غیشا' ، 'غیشہ' کو 'غشا' ، 'غیشہ' کو 'غشی' ، 'غیشہ' کو 'غشیل' وغیرہ لکھا گیا ہے ۔

گجری کی طرح اس دور میں 'ہار' اور 'ہن' لگا کر مرکب الفاظ بھی بنائے جا رہے ہیں : جیسے سرجین ہار ، کہن ہار ، ایک ہار ، دوہار وغیرہ ۔

اس دور کی زبان میں مختلف پولیوں کے الفاظ ایک دوسرے کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالنے عبت کی پیشگوئیں پڑھا رہے ہیں ۔ اس بات کے مطالعے کے لیے کہ وہ کون کون سی زبانوں کے الفاظ اور اثرات تھے جو اردو زبان کی چمکی میں پس کر بعد میں ایک ہو گئے ؟ اور ان میں کیا کیا تبدیلیاں آئیں ؟ نویں اور دسویں صدی ہجری کی تصانیف کا مطالعہ سے حد ملید اور دلچسپ ہے ۔ مختلف زبانوں کے الفاظ کو اس طرح چننپ کرنے کی غیر معمولی صلاحیت نے اردو زبان کو سارے یر عظیم کی زبانوں کی ایک زبان بنا دیا ہے ۔

آئیے اب چند واقعات اور سبب کو ذہن میں رکھتے ہوئے آگے چلیں ۔  
 علاء الدین خلجی نے ۷۱۰ھ/۱۳۱۰ع تک دکن کو فتح کر کے اسے اپنی سلطنت میں شامل کر لیا تھا ۔ ۷۲۸ھ/۱۳۲۷ع میں علاء الدین نے اپنی سلطنت کے پائے تخت کو دولت آباد منتقل کرنے کا فیصلہ کیا اور دہلی کی ساری آبادی کو ہجرت کرنے کا فرمان جاری کیا ۔ ہندو تعلق کے آخری دور حکومت میں "امیرانِ ہند" نے متعدد ہوکر بغاوت کر دی ۔ ۷۳۸ھ/۱۳۳۷ع میں دکن میں تغلق کی بادشاہی ختم ہو گئی اور پہلی سلطنت وجود میں آ گئی ۔ اس تمام عرصے میں اردو زبان کا خمیر پورے طور پر تیار ہو چکا تھا اور اس میں اتنی توانائی اور سکت پیدا ہو گئی تھی کہ اسے ادبی سطح پر بھی استعمال کیا جا سکے ۔ اگلے باب میں ہم نویں صدی ہجری کے پہلی دور کی تصانیف کا جائزہ لیں گے ۔



## دوسرا باب

# ادب کی روایت نویں اور دسویں صدی ہجری کے اوائل میں

(نظامی سے اشرف تک)

(۱۲۳۰ع - ۱۵۲۵ع)

نویں صدی ہجری کی پہلی دوری بہت کم تصانیف ہم تک پہنچی ہیں ۔ لیکن اس کے باوجود (موسلاے کرام کے مقرضات کے علاوہ) جن کا ذکر ہم پہلے باب میں کر آئے ہیں) انہی تصانیف اور رسالے ہمارے سامنے ضرور ہیں جن کے مطالعے سے اس دور کے زبان و بیان ، مذاکرے سخن اور رجحانات کا خوبی اندازہ کیا جا سکے ۔ عین الدین گنج الملم (۷۰۹ھ-۷۱۵ھ/۱۳۰۶ع-۱۳۱۲ع) کا نام پر ادبی تاریخ میں لیا جاتا ہے لیکن ان کی کوئی تصنیف اب تک دستیاب نہیں ہوئی ، جتنی کہ وہ تین رسالے : جن کا ذکر جس اللہ قادری نے "اردوئے قدیم" میں کیا ہے ، ایک انسانے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے ۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (م- ۸۲۵ھ/۱۴۲۱ع) (جو فیروز شاہ ہجرت کے زمانے میں کلبرگہ آئے) کی تصنیف "معراج العاشقین" بھی ، جو اب تک اردو کی پہلی نثری تصنیف مانی جاتی رہی ہے ، نہ صرف اس دور کی تصنیف نہیں ہے بلکہ اس کے مصنف خواجہ گیسو دراز کے بجائے مخدوم شاہ حسینی بیجاپوری ہیں جنہوں نے گیارہویں صدی ہجری کے نصف آخر یا بارہویں صدی کے اوائل میں "تلاوة الوجود" کے نام سے

۱۔ اردوئے قدیم ۲ ص ۳۹ - ۴۰ ، مطبع نولکشور لکھنؤ ، ۱۹۲۰ع ۔

۲۔ معراج العاشقین کا مصنف : اوڈاکٹر حفیظ قبیل ، مطبوعہ حیدرآباد دکن ۱۹۹۸ع ،



ایک رسالہ لکھا تھا۔ اس کی مزید تبدیلی اس بات سے بھی ہوئی ہے کہ شاہ محمد علی سامانی نے جو بارگاہ خواجہ بندہ نواز کے مرید و خادم تھے، ”سپر ہدی“ کے نام سے جو تالیف ۱۲۲۷ھ/۱۸۱۲ء میں کی تھی اور جس کے ”باب پنجم“ میں بندہ نوازی کے تصانیف کا ذکر کیا ہے، کسی اردو تصنیف کا حوالہ نہیں ملتا۔ اسی طرح خواجہ بندہ نواز کے بڑے صاحبزادے سید محمد اکبر حسینی (م - ۱۸۱۲ء) (جو ان کی زندگی ہی میں وفات پا گئے تھے) کے کسی رسالے کو ان کی تصنیف مان لینے کا اہل تحقیق کے پاس جذباتی قہقی کے علاوہ کوئی جواز نہیں ہے۔

اس دور کی سب سے پہلی تصنیف، جو اب تک دریافت ہوئی ہے، فخر دین نظامی کی مثنوی ”کدم راؤ پدم راؤ“ ہے۔ اس مثنوی کا اب تک ایک نسخہ معلوم ہے جو تاتس الاوسط ہے اور کدم از کدم دو تین صفحات آخر کے بھی کم ہیں۔ یہ بھی معلوم نہیں ہے کہ اس مثنوی کا اصل نام کیا تھا۔ مثنوی کے دو مرکزی کرداروں کے نام پر اسے ”کدم راؤ پدم راؤ“ کا نام دے دیا گیا ہے۔ حمد، نعت و رسول، علیہ السلام کے بعد، جو مثنوی کی خام بیٹ کے مطابق ہیں، ”گفتن کدم راؤ با ناگنی“ کی سرخی آئی ہے۔ ”وجہ تالیف کتاب“ والا حصہ بھی مثنوی میں نہیں ہے۔ بیچ بیچ میں صفحات غائب ہونے کی وجہ سے قصے کا تسلسل پورے طور پر سمجھ میں نہیں آتا۔

مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ کدم راؤ راہب ہے اور پدم راؤ اس کا وزیر ہے۔ پدم راؤ وزیر ناگ ہے جس کے سر پر راہب کدم راؤ کی عنایت سے اب پدم بھی موجود ہے۔ ایک دن راہب کدم راؤ دیکھتا ہے کہ ”ناگنی“، جو ائم ذات ہے، ایک بیچ ذات کے سائب ”کوڑیال“ سے میل کھا رہی ہے۔ یہ

۱۔ سپر ہدی : ص ۱۰۲، مطبوعہ یونانی دولخاندہ پریس، سبزی مٹھی الدہ آباد، ۱۳۳۷ھ۔

۲۔ مجلہ ”مکتبہ حیدر آباد“ دکن : ص ۱۸ — ۲۴، جلد ۱، شمارہ ۱، اپریل ۱۹۲۸ء۔

۳۔ اس بحث کے لیے دیکھئے مقدمہ ”مثنوی کدم راؤ پدم راؤ“ ص ۳ تا ۵، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۳ء۔

۴۔ کدم راؤ پدم راؤ : خطوط، کتب خانہ خاص انجمن ترقی اردو پاکستان۔

دیکھ کر راہب کدم راؤ آگ بگولہ ہو جاتا ہے۔ وہیں کوڑیال کو مار دیتا ہے۔ تلوار کا ایک ہاتھ ناگنی کے ہاتھ مارتا ہے جس کی دم کٹا جاتی ہے اور وہ سر ڈال کر ایک جھاڑی میں جا پڑتی ہے۔ افسردہ اور انداس راہب اپنے محل میں آتا ہے۔ کسی سے بات نہیں کرتا اور خاموشی سے جا کر لیٹ جاتا ہے۔ رات بے جب راہب کو غمگین دیکھا تو اس کے پاس پہنچی اور وجہ دریافت کی۔ راہب نے بہت امراؤ کے ہمہ لگنی اور کوڑیال کے میل کا چشم درد وادھم اُٹے سنایا اور کہا اب مجھے یقین ہو گیا ہے کہ عورت اگر بری یا ایسا بھی ہو تو اس کی وقاداری اور پاک بازی پر اہم و سائب نہیں کرتا چاہیے۔ مجھے اسی بات کا غم کھائے جا رہا ہے۔ چھری اکر ہونے کی ہو تو بھی اپنے ہٹ میں نہیں مارا جا سکتا۔ میں تو اب وہ سائب کا کٹا ہوں جو رستی سے بھی ڈرتا ہے۔

راتی نے راہب کو بہت سمجھایا اور کہا کہ ہاتھوں انگلیاں ایک سی نہیں ہوتیں، میں تو تیزی و قدار داسی ہوں، لیکن کدم راؤ پر اس بات کا کوئی اثر نہیں ہوا۔ پدم راؤ نے بھی سمجھایا لیکن اس کا بھی کوئی اثر نہیں ہوا۔ دلیا سے اس کا دل بھر گیا اور اس نے اب جوگیوں اور سائبوں کی صحبت اختیار کرنے کا فیصلہ کیا اور لوگوں سے کہا کہ کسی یا کال جوگی کو لاؤ۔ لوگ اکھیر لاکھ جوگی کو لانے۔ جوگی نے اپنے کمالات دکھائے اور لوہے کو سونا کر دکھایا۔ اس نے اکھیر ناتھ جوگی کو اتعام و اکرام سے نوازا اور اس سے یہ فن سکھائے کی فرمائش کی۔ اب راہب کو جوگی کے بغیر چین نہیں آتا تھا۔ جوگی نے راہب کو دھنور پید اور سر پید سکھا دیے۔ اس کے بعد یہ ہوا کہ اکھیر ناتھ راہب کے روپ میں آ گیا اور راج کرنے لگا۔ ایک دن اس نے پدم راؤ سے ایک ”فرمان لاسقول“ کی۔ جب پدم راؤ نے اُسے پورا کرنے سے انکار کیا تو اکھیر ناتھ نے، جو اب راہب بن گیا تھا، اس پر بہت لعن طعن کی۔ راہب کدم راؤ طوطی بن کر ادھر ادھر اڑتا پھرتا تھا۔ ایک دن اڑتے اڑتے اپنے اپنا محل نظر آیا۔ وہ محل میں پدم راؤ کے سامنے آیا۔ سر زمین پر رکھا اور تواری کی۔ پدم راؤ سے کہا کہ میں کدم راؤ ہوں۔ پدم راؤ نے یقین نہیں کیا۔ کدم راؤ نے ان باتوں کا حوالہ دیا جو صرف کدم راؤ اور پدم راؤ ہی کو معلوم تھیں۔ یہ سن کر پدم راؤ نے اپنا پہن زمین پر رکھا اور رنگت کر اپنا سر طوطی کے پیروں میں رکھ دیا۔ دونوں کے درمیان زاردارانہ بات چیت ہوئی اور پھر پدم راؤ نے ایک رات، جب اکھیر ناتھ گہری غیبت سو رہا تھا، چپکے سے جا کر اس کے انگوٹھے میں کاٹ کھایا اور وہ مر گیا۔ کدم راؤ منتر کے زور سے پھر اپنے اصلی روپ میں واپس

آگیا۔ اس کے بعد کدم راؤ محل میں جاتا ہے اور ہنسی خوشی سے دن گزارنے لگتا ہے۔

یہ مثنوی خاندان پھنی کے نویں بادشاہ سلطان احمد شاہ ولی پھنی (۸۸۲۵-۸۸۳۸/۱۵۲۱ء-۱۵۳۳ء) کے زمانے میں، جیسا کہ مثنوی کے ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے، لکھی گئی:

شہنشاہ پڑا شاہ احمد کنوار ہرت زال، سینار، کرتار احمدار  
دھنن تاج کا کون راجا ابھنگ کنور شاہ کا شاہ احمد بھجنگ  
لقب شد علی آل پھن ولی ولی تھی بہت بدھ تیر آگلی

یہ ولی بادشاہ ہے جو حضرت گیسو دلاؤ کی دعاؤں کے نتیجے میں، فیروز شاہ پھنی کے بعد تخت سلطنت پر بیٹھا۔

مصنف نے ہار بار اپنا نام ”فخر دین“ اور مختص نظامی لکھا ہے۔ اس قسم کے نام آج بھی پنجاب میں عام ہیں۔ ”ہرت نامہ“ کے مصنف فیروز کا اصل نام بھی ”قطب دین“ ہے، جیسا کہ اس نے خود ”ہرت نامہ“ کے ایک شعر میں صراحت کی ہے:

مجھے ناؤں ہے قطب دین قادری مختص ہو فیروز ہے بیلری

”کدم راؤ پدم راؤ“ کی زبان بہت مشکل اور عسیر الفہم ہے۔ اس پر سنسکرت و پراکرت اور علاقائی زبانوں کے الفاظ کا گہرا اثر ہے۔ زبان و بیان اور لسانی خصوصیات کے اعتبار سے یہ ”ہولی گجرات“ سے ماثل و قریب ہے۔ اس کی زبان کے مشکل ہونے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ قصہ اپنے مزاج کے اعتبار سے ہندی روایت و اساطیر کا حامل ہے اور اسے بیان کرنے میں نظامی کو ان الفاظ کا سہارا لینا پڑا جو مثنوی کی تغلیب و معاشرت کو اُبھارنے کے لیے ضروری تھے۔ یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ یہ مثنوی جس علاقے میں لکھی جا رہی ہے وہ کنڑی زبان کا علاقہ ہے جس کی سرحدیں سرانی کے علاقے سے بھی لگی ہوئی ہیں۔ اس کی زبان اُسی ہندی روایت کی حامل ہے جس کا ذکر ہم تفصیل سے ”گجبری اردو“ کے باب میں کر چکے ہیں۔

”کدم راؤ پدم راؤ“ میں دو اسلوب ملتے ہیں: ایک اسلوب وہ ہے جس پر ”ہندی روایت“ کا اثر گہرا ہے اور جو مزاج کے اعتبار سے گجرات کے شاہ پھن، جو اُسی دور میں شاہ سجن دے رہے ہیں اور قاضی محمود دزبان اور جوگام دھنی، کے عروب ہے اور جس اسلوب میں آنے والے دور میں ابراہیم عادل

شاہ قاضی اپنی ”کتاب لوز“ لکھتا ہے۔ دوسرا اسلوب وہ ہے جس پر وہ اثر جاری و ساری ہے جو ہند کے دور میں عیدل کے ”ابراہیم نامہ“ یا صنعتی کے ”قصہ نظیر“ میں نظر آتا ہے۔ عیدل و صنعتی کا رنگ سخن ہندی روایت سے عروب ضرور ہے لیکن اُس دور کے اسلوب میں یہ تبدیلی آ جاتی ہے کہ اس پر فارسی زبان، اس کے طرز، لہجے اور آہنگ کا رنگ چڑھنے لگتا ہے اور اُسی کے ساتھ ہندی اسلوب کا رنگ ہلکا پڑنے لگتا ہے۔ ”کدم راؤ پدم راؤ“ میں ہندی روایت والے اسلوب کا عام رنگ ان اشعار میں دیکھیں جہاں کدم راؤ اپنی رانی کے بے حد اصرار اور محوِ شاد بہر ناگنی اور کوڑیال (کوڑیالا سانپ) کے اُسی میں میل کھانے کا واقعہ، جو اس نے اپنی آنکھ سے دیکھا تھا، بیان کرتا ہے:

میتا لھا کہ تازی دھڑے بہت چھند سو میں آج دیتھا آری چھند پند  
وہی چھند جب میں دیتھا تھکت میں اُسی ویل لھیں ہوں پڑیا دگت میں  
’سجات ایک لاگن کسجات ایک سانپ اسکت دیوھے کھیلن لاپ جھاپ  
جو کرتار ہم کون کیا ہونے راؤ اسکت کے کیوں دیکھ سکڑوں آہاڑ  
کھڑک کاڑہ دوکھا آتھا لکھار اُسی تھار کھورس کیا شب تھار  
گئی لھاس لاگن تران آہ لے ہران آپ لے کر گئی ’بویج دے  
تہ اب نہیں کسی تار پتاؤنان تہ پتاؤنان نہ ریسے راؤ نان  
سجانی گئی آج ناگن کنار بڑی جھال تل چھوڑ کر سکھ بھنار  
میں دیکھ متھ من بھکیا زری ناو کہ جے اچھریان ہونے اپنی لا پتاؤ  
تری قالو کا آن“ جے آن ہوئے کروں نہ اور گئی سروں چو کھوئے  
چوری ات کھنن سی کہ جے ہوئے اسکت نہ تیں گھال لے پتہ کوئے  
’دھما سانپ کا ہوئے جے کاوڑی ڈرے کیوں نہ وہ دیکھ پھالدا بڑی  
پڑے ساج کھنہ کر گئے بول آجوک ’دھما ’دود کا چھچھما ہوئے بھوک  
’تھیں فخر دین دیکھ الیاؤ راؤ کہ اپی دوس دھن پر پڑی ’دکھ لاؤ  
نظامی دھرم دیکھ کیوں راؤ دے کہ پت رت گئی بات دھن سو کئے

اس زبان پر، جیسا کہ ہم نے کہا ہے، وہی رنگ سخن غالب ہے جو گجبری اردو میں نظر آتا ہے۔ زبان و بیان میں مختلف ادیبوں کے الفاظ ملتے جلتے ہیں۔ سنسکرت کے الفاظ کثرت سے استعمال میں آئے ہیں۔ اس لسانی عمل اور اظہار کے رنگ نے مثنوی کی فارسی سر (مثنوی مثنوی مثنوی) کو بھی اپنے مزاج کے پردے میں چھپا لیا ہے۔ ان میں سے اکثر الفاظ مثلاً آکھتا (کہتا)، چت (دل)، تازی (عورت)، چھند (بات، قریب)، دیتھا (دیکھتا)، ویل (وقت)،



توں (میں) ، سُجات (آتم) ، امانی ذات (کا) ، کجیات (کم ذات ، لیچ) ، استگت (میری صحبت) ، لائب جوالیب (مستی ، الٹکھیلیاں) ، راؤ (زاجہ) ، کرتار (عدا) ، آناؤ (ناانصافی) ، کھڑک (کنوار) ، ٹوار (جنگ) ، اواس (بواگنا) ، بران (جان) ، ٹوچ (دم) ، بتال (راکشش) ، پتاؤ (پھرونا) ، کوال (سو) ، کھوڑی (اچھریاں) ، پھریاں (آہر الہیں) ، کٹندن (سونا) ، گھانا (ڈالنا ، مارنا) ، پھاندا (پھندا ، رستی) ، ریسے (اس کو) ، ڈگ (دھو دھو) ، کٹی (کی) ، تانو (نام) ، دوس (قبضہ) ، دھن (عورت ، محبوبہ) ، پت ورت (شوہر کی ولادت) ، کدکھا (ڈرا ہوا) وغیرہ الفاظ آج بھی ہر عظیم کی مختلف زبانوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ یہی وہ چلی روایت ہے (جسے ہم نے ابتدوی روایت کا نام دیا ہے) جس پر صدیوں تک اردو زبان چلی رہی اور جب اظہار کے لیے ان سے زیادہ عام فہم سوجھے الفاظ عوام کی زبان پر چڑھ گئے اور نئے تہذیبی اثرات معاشرے میں اچھی طرح رچ بس گئے تو یہ اور اسی قبیل کے دوسرے الفاظ دھیرے دھیرے لکھنیاں باہر ہو گئے اور رفتہ رفتہ اردو زبان اپنے ارتقائی منازل طے کرتی ہوئی جدید ادبی زبان کے دائرے میں داخل ہو گئی جس کا چلا پھل ولی دکھائی دے گا۔

مثنوی کا دوسرا اسلوب ، جس کا رنگ چاہا ہلکا اور دیا دیا سا ہے اور جس کی مثالیں مثنوی میں بدمر ادمر بکھری ہوئی ہیں ، وہ ہے جو آئندہ دور میں بیجاپور کا ادبی اسلوب بن کر نکھرتا اور پتا سنوتا ہے :

بھئی مارناں مار کے گھال دے  
ولے آج اکھر مار لیکال دے (شعر ۵۲۹)  
بلایا مدمر بدھ کون راؤ پاس  
کھیا راؤ توں پھول ، توں پھول پاس (شعر ۵۳۹)  
نہوے پھول پیارا کدھیں پاس بن  
لہ مر گھال لے کوئی پاس آس بن (شعر ۵۴۰)  
سبھی ٹھانڈا ہے سالپ کرڈھا چلے  
اسی ٹھانڈا وہ بھی سو سیدھا چلے (شعر ۵۶۲)  
تدھر 'بدہ توں ہے منجھے پور ٹھانڈا  
ٹھہرے لائو پردھان 'سُنج راؤ قالو (شعر ۵۷۳)  
پھلا بھی نہیں 'سُنج پورا بھی نہیں  
ترے ہائے (ہوں) چھوڑ چاسوں کہیں (شعر ۶۳۸)

کہ پھرے ہے توں آج آبیان 'سُنج  
لہ پردھان توں 'سُنج لہ توں راؤ 'سُنج (شعر ۶۳۳)  
جلو جیب منجھ جو پورا پورا کہوں  
پر اوگھڑ سید منجھ 'سُنج کہوں رہوں (شعر ۶۳۷)  
کہ ہے بول میرا 'سُنج آس کہوں  
کہ ہے لہ 'سُنج قل کھڑی نہ رہوں (شعر ۶۵۰)  
کہ ہے پھل اہان کہے کہوں منجھ  
پراپت دوانا کہے لوگ 'سُنج (شعر ۶۸۹)  
کتنن پست کیا دیکھتاں ارس  
اے راج توں دیکھ کیوں پاس (شعر ۶۹۲)  
سیالان کھاوے پور اہتا اہان  
تھانے جو کس بول نہیں ہونے ہان (شعر ۶۹۶)  
نہی کی نہیں 'سُنج مانے لہ کوئے  
نہان سو نہان ہے نی بیوت ہونے (شعر ۶۹۸)  
نظر ہو نہ رہا لکے سالپ دیکھ  
سنور سر کٹھنلا پڑے دیکھ لیک (شعر ۷۰۰)  
پیارا بری ہنکھ کتا اڑوں  
کہاں لک اڑوں جانے کھسر پڑوں (شعر ۷۰۷)  
بری ہنکھ دیکھا پدم راؤ ہونے  
پدم راؤ جانے نہ یہ کون کوئے (شعر ۸۱۳)  
اکا یک کہوں کہوں اس لائو توں  
کدم راؤ پورا ٹکر کا سو توں (شعر ۸۲۶)  
جو کُنج کال کرلا سو توں آج کو  
لہ گھال آج کا کام توں کال پر (شعر ۱۲۲)  
بھلے کون بھلائی کرے کُنج نہونے  
'سُنج کون بھلائی کرے ہونے توئے (شعر ۸۳۹)

مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" سائے پانچ سو سال سے زیادہ پرانے تصنیف ہے اور اردو ادب کی اولین روایت کی مثال ہے۔ جس کی کثرت سے اس میں ضرب الامثال اور عامورے استعمال ہوتے ہیں۔ وہ اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ زبان صدیوں پرانے

ہے جو سینکڑوں سال کی مسافت طے کر کے، اپنے اوقات کی مختلف منزلوں سے گزر کر ادنیٰ سطح پر استعمال میں آئے کے لائق نہی ہے۔ جسکرتی الفاظ کے استعمال کے علاوہ جہاں تک بیان کی چستی اور زچاوت کا تعلق ہے وہ "کدم راؤ پدم راؤ" میں موجود ہے۔ یہاں بیان میں بے جا پھیلاؤ کا بھی احساس نہیں ہوتا بلکہ بات کو اختصار کے ساتھ بیان کرنے کا عمل ملتا ہے۔ مثنوی میں استعمال ہونے والی ضرب الامثال میں سے شاید ہی کوئی ایسی ہو جو آج بھی اردو زبان کے سوانے میں شامل نہ ہو۔ یہ چند مثالیں دیکھیے:

ع: "سکھی آہنا جو تو سب جہاں" = آپ "سکھی جہاں" "سکھی  
ع: "خوس کدھیں پانچ انگل سان" = پانچوں انگلیاں کیسی برابر نہیں ہوتیں  
ع: "لہے لہی پھل چھٹکا پڑا ٹوٹ کر" = اسی کے پھا گون چھٹکا ٹوٹا  
نہ روئے کدھیں جوہی مائہ بکار" = جوہی کی مائہ کوٹھری میں سر دے کر روئے گھال کر "سکھی کوٹھی منجھار" = روتی ہے

دھما سانپ کا ہونے سے کاڈڑی  
لوئے کوہو نہ وہ دیکھ بھاندا پڑی" = سانپ کا کاٹا رستی سے بھی لڑتا ہے  
پڑے ساچ کہہ کر گئیے ہول اپوک" = دودھ کا چلا پیچا کر بھی بھونک  
"دھما خود کا چھپچھا پیوسے بھوک" = مار مار کر رہتا ہے

ع: "پار آہنا اوڑنا دیکھ راؤ" = جتنی چادر اتنے پاؤں پھیلاؤ  
پڑے ساچ کہہ کر گئیے گئی "سکھی  
گھوڑوں پستے پستے جائے گھین" = گھوڑوں کے ساتھ گھن بھی رہیں جاتا ہے  
ایک جگہ لفظی "مثنوی سباز سخن پر بھی روشنی ڈالتا ہے:

دو آرت سب جس کثوت میں نہ ہوتے دو آرت سید باج رہتے نہ کوئے

۱۔ لفظی کی ایک اور مثنوی "خونجامد" (بیاضی غلیظ افسانہ ۱۶۲/۲) بھی طاری نظر سے گزری جس کی زبان بظاہر "کدم راؤ پدم راؤ" کے چہت حال اور فارسی اثرات کی حامل ہے۔ اس مثنوی میں آخرت، قیامت، عذاب جہنم اور روزِ عشر کا بیان کیا گیا ہے۔ "خوف نامہ" کا اسلوب گیارہویں صدی ہجری کے آخری زمانے کے ذہنی اسلوب سے قریب ہے جس میں ہندوی روایت ہلکی اور فارسی روایت کا رنگ گہرا ہونے لگا تھا۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ "خوف نامہ" "کدم راؤ پدم راؤ" والے لفظی کا نہیں ہے۔  
(ج - ج)

(دو آرت = ذو معنی، سب = لفظ، کثوت = شعر، باج = افسانہ، رہتے =  
راغب ہوتا)

یہ وہ معیار سخن ہے جو دوہروں کے مزاج میں رہا ہوا ہے اور بولی کے بعد حاتم و آرو کے دور میں "ایہام گوئی" کی شکل میں پسندیدہ رنگِ سخن بن کر ابھرتا ہے۔

لغز دین نظامی نے جس زمانے میں انہی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" لکھی، اسی زمانے میں حاجی دوام الدین سکی کا جوان اپنا تعلقاتِ دیوی ترک کر کے حجر بیت اللہ کے لیے روانہ ہو گیا اور بارہ سال تک مدینہ منورہ میں قیام کر کے واپس ہوا تو ایک ایسے خاندان کا بانی ہوا جس نے صدیوں تک ذہنی رشد و ہدایت اور روحانی و اخلاقی درس کے سلسلے کو جاری رکھا۔ اس نوجوان کا نام سیراجی تھا۔

سیراجی شمس العشاق (م۔ ۱۰۹۰ھ / ۱۶۷۹ء) : شاہ کمال الدین بابائی کے خلیفہ تھے جو جلال الدین "میری" کے واسطے سے خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کے سلسلے میں تھے۔ سیراجی کے زمانہ حیات ہی میں بعضی سلطنت انتشار و الترقی کا شکار ہو چکی تھی۔ سیاسی استحکام ختم ہو چکا تھا اور طبقاتی کشمکش نے نفرت کا ایسا بیج بو دیا تھا کہ معاشرتی و قومی یکہ چھٹی بارہ بارہ ہو چکی تھی۔ مرکزِ التائی

۱۔ المعین ترقی اردو پاکستان کے ایک ادارہ واحد خطوط (۱۵۱/۱) میں ۱۰۶۸ء کا تذکرہ ہوا ہے اور جس میں سلسلہ "سیراجی" کے بزرگوں کا نام، داؤل اور اعلیٰ کا کلام شامل ہے، ایک مرتبہ ملتا ہے جس میں یہ شعر ہے:  
تاریخ حضرت سال کو سو، اس پر اگلے ہیں دو  
دو دین ملت وفا شو، جسے کوہ حکم الابی کا

جس سے تاریخِ وفات ۱۰۹۰ء ظاہر ہوتی ہے، لیکن اگلے شعر میں (ص ۵۳) ۲۵ شوال شب پنج شہید بھی لکھا ہے جس سے ۱۰۹۰ء نکلتا ہے۔ اسی مرتبہ کے حاشیے پر "نساء حسین ذوی ابن تاریخ" گفت است، شمس العشاق ۱۰۹۰ء کے الفاظ ملتے ہیں۔ خطوط میں اس مرتبے پر پربان الدین حاتم کا نام درج نہیں ہے۔ آخری شعر یہ ہے:

سو ہی میراں منجھ پر ہے، اس روز کا دستگیر ہے  
نجم بن میں بے سیر ہے جبکہ حکم الابی کا  
سیراجی کی چاروں تصانیف "مفر مرغوب"، "نصائح التبعی"، "مفوش لغز" اور "مفوش نامہ" اسی قریب سے اس میں موجود ہیں۔ (ج - ج)



کمزور ہو کر بے دم ہو گیا تھا اور مختلف صوبوں کے حکام قریب قریب آزاد ہو چکے تھے۔ میراجی کی زندگی ہی میں بیجاپور میں عادل شاہی سلطنت (۱۵۹۰ء) وجود میں آچکے تھی۔ کمزور، دم توڑوں، دلی اور نام کی سلطنت پر محمود بہمنی (۱۵۸۲ء-۱۵۱۸ء) حکمران تھا۔ آٹھویں کے زمانے میں بیدار آزاد ہو کر برید شاہی (۱۵۸۷ء) کا پائے تخت بن چکا تھا۔ براہ میں عادل شاہی (۱۵۸۷ء) اور احمد نگر میں نظام شاہی (۱۵۹۰ء) قائم ہو چکی تھیں۔ قطب شاہی سلطنت کا قیام (۱۵۱۲ء) بھی چند۔ الہی بات تھی۔ عظیم بہمنی سلطنت کے ہاتھ، پیر، آنکھ، ناک اور کان الگ الگ ہو چکے تھے۔

بیجاپور کا ملکی گجرات سے ہمیشہ گہرا رہا ہے۔ گجرات کی ادبی روایت صوفیائے کرام کے ذریعے سے بہت پہلے بیجاپور پہنچ چکی تھی۔ اس ادبی روایت نے شاہ میراجی کا نام نہ دل نہیں اتنی طرف کھینچا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تصوف کا بنیادی نظام فکر تو انہوں نے اپنے بزرگوں سے لیا لیکن اس کا اظہار اس روایت میں کیا جس کی نمائندگی شاہ داجن کر رہے تھے۔ زبان و بیان کی اس روایت پر سنسکرت کا اثر بھی ہے، برج بھادرا اور ستاسی بولیوں کا بھی۔ اسی لیے رنگ روپ میں شاہ میراجی کی زبان گجری زبان ہی کا ارتقا معلوم ہوتی ہے۔ اس زبان کو وہ "ہندی" کہتے ہیں۔ غور سے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ میراجی کی شاعری کے مزاج میں وہی رنگ ہے جس کی جھلک ہمیں نظامی کی "کدم راؤ پدم راؤ" میں ملتی ہے۔ نظامی کے ہاں یہ رنگ سنسکرت اثرات کی وجہ سے زیادہ گہرا ہے۔ میراجی کے ہاں عام بول چال کی زبان استعمال ہونے کی وجہ سے یہ رنگ نسبتاً ہلکا ہو گیا ہے۔ نظامی ادبی زبان استعمال کر رہے ہیں۔ میراجی عوام سے مخاطب ہیں اس لیے ان کی زبان عوامی رنگ میں رنگ ہوتی ہے۔ زبان و بیان کا یہی وہ رنگ اور یہی وہ مزاج ہے جو بیجاپور کے ادبی اسلوب کو متعین کر کے اسے گولکنڈا کے ادبی اسلوب سے الگ رکھتا ہے۔

میراجی کا موضوع تصوف ہے اور وہ شاعری کو عوام کی تلقین اور اپنے مریدوں کی ہدایت کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ ان کی چار طویل و مختصر نظمیں ہم تک پہنچی ہیں جن کے نام خوش نامہ، خوش نغم، شہادت التعلیق اور مغز مرعوب ہیں۔ "خوش نامہ" ایک سو ستر اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جس کا

وزن ہندوی ہے اور جس میں خوش نامی ایک ایک سیرت لڑکی کو موضوع سخن بنایا گیا ہے اور اسی کے نام پر نظم کا نام "خوش نامہ" رکھا ہے:

اس خوش نامہ دھریا نام دویا ایک سو ستر

دستا زیادہ پڑھ سونے تولہے خوشی کا چوہتر

اشعار میں (چنوبی میراجی دویہ کا نام دیتے ہیں) یہ تفصیل دی گئی ہے کہ یہ لڑکی چغتائی خاندان کی چشم و چراغ تھی۔ اس کا باپ ترک افسانہ تھا۔ جب وہ پیدا ہوئی تو مرشد نے اسے دیکھ کر اس کا نام خوش تجویز کیا۔ خوش سیرت و کردار کے اعتبار سے غلو تھی اور بہت بھولی بھالی، محبت کرنے والی تھی۔ سب سے نرالی، سب کی ہماری، سب سے نیک، سب کی سب کی آنکھ کا لارا۔ اسی لیک بخت کہ دن رات اللہ سے لگاؤ رکھتی۔ اتنی سمجھ دار کہ دوسرے اس سے عقل سیکھتے۔ ہر وقت اللہ سے لڑتی اور کہتی کہ جہاں جہاں میں چھوٹی ہوں، وہاں وہاں تو وہی نظر آتا ہے۔ اسی لیے وہ کہتی:

اب نا چھبوں، اب نا ڈروں، ڈروں تو کہاں لگ ڈروں

ہمیں شریف بنالے تیرے استہی آسا دھروں

ماتا جی والک تھی رو سے جالا انہیں کدھر

اپ جی مارگ لا سے مہراں میں تو جاؤں تھر

جب سترہ سال ایک ماہ نو دن کی ہوئی تو موت کا ہرگز آن پہنچا۔ ایسی نیک بخت، ایک سیرت لڑکی کا اتنی کم عمری میں مر جانا تعجب کی بات ضرور ہے، لیکن یہ بات کہہ کر میراجی خود ہی جواب دیتے ہیں کہ یہ اللہ کی رضا ہے۔ اس کے بعد خوش کی سیرت سے اخلاق نافع اور روحانی مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں۔ نظم کی زبان شیر مالوس ہے لیکن جذبات کی سادگی پڑھنے والے کو آج بھی متاثر کرتی ہے۔ اس نظام میں ایک ایسے دکھ، ایک ایسے درد کا احساس ہوتا ہے جو غم کو صبر و ضبط کے پتھر تلے دبائے سے پیدا ہوتا ہے۔ جس زمانے میں زبان کا یہ روپ راج تھا، اس نظم نے سننے والوں کے دل پر گہرا اثر کیا ہوگا۔ نظم کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ لڑکی (خوش) ان کی چھوٹی تھی۔ آخری دو شعروں میں اس نظم کا نام بھی آیا ہے اور دعا بھی مانگی گئی ہے:

خوش خوش خالوں خوش خوشیاں خوش رہے پور پور

یہ خوش خوشیاں اللہ کیرا نوراً اعلیٰ نور

کہندا خوش خوش نامہ کت ہو نام

خوش سب کوئی نام قلم جیتا خواص عوام

”خوش نگر“ پشتر لشعار اور لو انواب پر مشتمل ہے۔ ہر باب میں اشعار کی تعداد مختلف ہے۔ ہر باب کا پہلا مصرع ”خوش ہو چھی“ یا ”خوش کہی“ کے الفاظ سے شروع ہوتا ہے۔ خوش دریافت کرتی ہے اور میراجی اس کا جواب دلتے ہیں۔ یہ نظم سوال اور جواب کی پشت میں لکھی گئی ہے جو آئندہ دور میں بھی صوبائے کرام کے ہاں ایک عام اور مقبول پشت رہی ہے۔ ”خوش نگر“ میں میراجی عرفانِ روح، عرفانِ عالم، عرفانِ مراقبہ، عرفانِ ذوقِ لور، عملِ مباحی، یز لائقان، سوتِ عرفان، ہشتِ عقل و عشق، ہائِ کرامات اور موعظہ و ملحد جیسے مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں۔ ساقیوں باب جس میں عقل و عشق پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے، دلچسپ ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے یہ دونوں نظمیں ایک ہی مزاج اور ایک ہی رنگ کی حامل ہیں۔ باب ہفتم ”پشتر عقل و عشق“ ان کی شاعری کے عام رنگ روپ کا نمائندہ ہے۔ یہی میراجی کا رنگ ہے اور یہی ان کی شاعری پر غالب ہے :

خوش کہی سچ کہو میراجی عشق بڑا یا بودہ  
پور کہیں میں آکھوں بیان اسے دھڑا سودہ  
من کے کان دے کر من دی میں ٹیک الیک  
چنگی عشق بودہ کب سین کیوں ملکانی دیکہ  
بودہ پردخان کہے من راجے تیکوں عشق خطاب  
جے تو کہیا کہ شمس میرا کیسو رہی حساب  
عشق کہے من عقل پریشان اگتہ اچھے راج  
غاروں کہرا لاز بکھوے باندی کہرا کاج  
عقل کہے بن کریں سنگار زبے کیسو لاز  
عشق کہے بن برم یا جی کی تو اچھے ساز  
اودہ کہے تو برم یا کا جے تو اچھے ساز  
عشق کہے تو برم یا اُسیر کہہجے بار  
بودہ کہے کُشج کھلیا لوزی پاچہیں ایسی بات  
عشق کہے بہ کہیل کھلانا بھی اس کے بات  
بودہ کہے ہوں تسلیم ہوتا تو کُشج ہوت رہے  
عشق کہے جتو دینا پشتر دوکو یہ کون سے

عشق بودہ کے بول بیان کہیا خوش کے پاس  
بہ گھن کمال گھو بوجھے ہوئے خاص الخاص

دواوں نظموں ”خوش ناب“ اور ”خوش نگر“ کے اوزان ہندوی ہیں۔ ذخیرۃ الفاظ میں عربی و فارسی الفاظ کی تعداد متبادل نظامی کے بڑھ گئی ہے۔ یہ وہ شہلیں دھارا ہے جو رفتہ رفتہ ہندوی مزاج پر غالب آکر اسے اپنے ساتھ لے لے کر جا رہا ہے۔ ان دونوں نظموں کی زبان میں مختلف اولیوں کے الفاظ مل جمل کر آئے ہیں۔ گجری کے ساتھ برج پشاشا، پنجابی اور سرائیکی کے اثرات بھی واضح ہیں۔ یہی اثرات ان کی دوسری نظموں میں بھی نظر آتے ہیں۔

”شہادتِ تحقیق“ میراجی کی ایک طویل نظم ہے جو ۶۶ اشعار پر مشتمل ہے۔ وژن اس کا بھی ہندوی ہے اور دوسرے کی روایت یہاں بھی غالب ہے۔ ایک دوسرے (شعر) میں اپنی نظم کا نام بھی میراجی نے ظاہر کیا ہے :

اس نام سے تحقیق ”شہادتِ تحقیق“

اس طویل نظم میں شریعت و طریقت کے مسائل قرآن و حدیث کی روشنی میں سمجھائے گئے ہیں۔ شاعر کو اس بات کا احساس ہے کہ موضوع بڑا ہے اور وہ زبان میں وہ اپنے خیالات کا اظہار کر رہا ہے، اتنی کمزور ہے کہ بات کو اور بے طور پر بیان نہیں کیا جا سکتا۔ چونکہ ان کے مخاطب عوام ہیں اس لیے وہ اس بات کو نظم ہی میں واضح کر دیتے ہیں کہ وہ لوگ جو عربی و فارسی نہیں جانتے ان کے لیے اس زبان میں یہ مسائل بیان کیے گئے ہیں۔ پھر اعتقاد کے ساتھ نظم میں یہ بات بھی کہہ دیتے ہیں کہ انسان کو زبان پر نہیں جانا چاہیے بلکہ سفر کو دیکھنا چاہیے۔ ان کہے شعلے معنی پر نظر رکھنی چاہیے جو وہاں کیے گئے ہیں۔ زبان کی حیثیت نورانی کی ہے اور معنی کی حیثیت سونے کی ہے۔ جہاں سے بھی اہنا کام ہو وہاں سے کر لینا چاہیے۔ مقصد تو کام ہے ہے زبان میں کیا رکھا ہے :

کھوڑ بھاگا چھوڑ دیے جین معنی سانک لیجے  
جے سفر مچھا لائے تو کہوں میں اُسھے بھاگے  
وہ سفر معنی لیٹو سب جھالے جھاڑ دیٹو



میراجی نے اس نظم میں "سوال طالب" اور "جواب مرشد" دونوں اشعار میں بیان کیے ہیں۔ سوال بھی تفصیل سے نظم کیے ہیں اور جواب بھی وضاحت سے دیے ہیں۔ سوال و جواب میں شریعت و طریقت کے بہت سے مسائل آگئے ہیں۔ ان میں احادیث نبوی کی تشریح بھی آگئی ہے اور واجب الوجود و مسائل ملوکہ بھی آگئے ہیں۔ ایک جگہ پچھوڑے کے جال اور نیسی کے کتابوں سے مسئلہ مسائل کی تشریح کی گئی ہے۔ اسی نظم میں ایک جگہ حضرت ابراہیمؑ و اسماعیلؑ کی روایت بیان کر کے اس کی توضیح کی گئی ہے۔ ایک جگہ رابعہ بصری کے قول کا حوالہ بھی دیا ہے۔ ایک اور مقام پر حروف تہجی کے ذریعے تسمیہ کے نکات کا کتابہ کیا گیا ہے۔ بیان حروف تہجی 'الف' کے چائے 'ی' سے شروع ہوتے ہیں اور الف پر ختم ہوتے ہیں۔ اس کی شکل نظم میں اس طرح ملتی ہے :

ی ہے واو لون میم لام کھف کون  
قاف ف غین عین ظ ط شہاد معین  
صاد تین بھی شین یہ حرف شغل کے تین  
بھی زو ڈال ڈال یہ ساتو شغل سنجال  
خے سے جیم ت ت ب الف لہ

پھر تسمیہ کے نقطہ نظر سے ان حروف کی ساتھ ساتھ تشریح بھی کی گئی ہے۔ میراجی نے اس نظم میں بار بار ہمیم اور سجدہ پر زور دیا ہے اور بتایا ہے کہ جو بغیر سوچے سجدھے شریعت و طریقت پر چلتا ہے وہ ہر ضائع کرتا ہے :

ع : ہور بھوکٹ عمر کھوئے

بے لہموں دیکھوں اوں کو یکا لئی نا ہاویں

اور اسی لیے کہتے ہیں کہ :

نہ بوجھیں دوش نا دیچے

پھر اس بات پر زور دیا ہے کہ اسی لیے زیر و مرشد کی ضرورت ہے۔ اس نظم میں بھی زبان و بیان کی وہی نوعیت ہے جو "خوش نامہ" اور "خوش نغمہ" میں ملتی ہے۔

میراجی کی ایک اور مختصر نظم "مغز مرغوب" ہے جو افہ ابواب اور ۲۲ اشعار پر مشتمل ہے۔ اس نظم میں وجود ہائے چہار ، خصالات ارشدا چارہ

ہم ہائے چار ، نفس ہائے چار ، ذکر ہائے پنج نمود ، شہاد ہائے چہار جیسے موضوعات کو نظم میں بیان کیا گیا ہے۔ "شہادت التحقیق" کی ہر چھوٹی ہے جبکہ "مغز مرغوب" کی ہر لمبی ہے۔ میراجی کے ہاں زبان و بیان کا ایک ہی رنگ ملتا ہے۔ بیان کا تنوع ان کے ہاں نہیں ہے اور ایک طرح کے اکھڑے پن کا احساس ہوتا ہے۔ آگے چل کر زبان و بیان کی بھی روایت شاہ برہان الدین چانم کے ہاں زیادہ جاؤ کے ساتھ ملتی ہے جو اپنی زبان کو "گشجری" کہتے ہیں۔ "مغز مرغوب" میں ، "شہادت التحقیق" کی طرح ، اسی رنگ کی جھلک نظر آتی ہے جو شاہ چانم کے ہاں اپنا جاؤ دکھاتا ہے۔ یہ چند اشعار دیکھئے :

اللہ ، اللہ ، عل ، امام ، دائم ان سوں حال  
سب خاصوں سوں اللہ اللہ تو رکھوں کیا کمال  
مغز مرغوب دھریا جاؤ اس لعلی کا نام  
مرشد موکھوں سجدھے تو ہونے کشف تمام  
یہی نظم اور تین زیادت اس کا سب حساب  
یہ من چھان کر لہ ری تو ہر نصبت کا لای  
ذکر چلی مکہ بولی یہاں قلبی دل میں راکھیے  
رومی سکھڑا دیکھیے شہ کا ستری سوں مک چا کھیے  
خنی غیر ہر لا کرے ، الا اللہ اثبات  
بوقی بدہ الود لا یاج کرو کی بات

چانم وہ موضوعات بھی سامنے آئے لکھتے ہیں جو شاہ برہان الدین چانم کے ہاں خصوصی تسلط تسمیہ کے لیے ہیں اور جن کو امین الدین اعظمی آگے بڑھا کر مکمل کر دیتے ہیں۔ ان موضوعات پر آئندہ باب میں روشنی ڈالی گئی ہے۔

میراجی کے الفاظ بیان میں ادبی سے زیادہ عامی سطح ملتی ہے۔ قدم قدم پر محسوس ہوتا ہے کہ انہی بات کو شعر میں بیان کرنے کی اس ایک کوشش کی جا رہی ہے جو آج سرسری معلوم ہوتی ہے۔ الفاظ کو ضرورت شمری کے مطابق بول توڑ لیا جاتا ہے۔ کہیں کسی حرف کو گرا کر بڑھنے سے وزن کا سرا مل جاتا ہے اور کہیں کہیں کو دور کرنے کے لیے آواز کو کھینچ کر بڑھنا پڑتا ہے۔ قانون کا بھی کوئی خاص اصول نہیں ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ پاؤں کھودا جا رہا ہے اور ہزار دشواریوں سے راستہ بنایا جا رہا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اپنی محنت اور صلاحیت سے زبان کے ذرا کو بیان کے راستے پر لایا۔ آج وہ ہمیں مشکل ، نامانوس اور بے معنی نظر آتے ہیں۔ آج ہمیں ان کی تحریروں

پر بنی آتی ہے۔ اگر یہ لوگ اس دور میں اپنی صلاحیتوں کا خون اس زبان میں حاصل نہ کرتے اور اس میں زبان و بیان کے نئے نئے تجربے (اور یہ سب حقیقت میں تجربے ہیں) نہ کرتے تو سرسوق کی طرح اس زبان کا دریا بھی راستے ہی میں خشک ہو جاتا۔ ہندی والے آج اس ادب کو اپنے رسم الخط میں مشتمل کر کے اپنی تاریخ کو اردو کی پیمائشوں پر صدیوں پیچھے تک لے جا رہے ہیں۔ یہ اردو زبان کے وہ نمونے ہیں جو نویں صدی ہجری کی زبان پر نہ صرف روشنی ڈالتے ہیں بلکہ نقوشِ ولہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ہم اس معاملے سے مختلف تقابلی دھاروں اور اثرات کا مطالعہ کرتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ کس کس اثر نے ہماری فکر، ہمارے اظہار کو متاثر کیا ہے اور وہ کون سے اثرات تھے جو اُلھے، بڑے اور غالب ہو گئے۔ جس طرح کسی پہاڑ کی پرواز کو بہت دور تک دیکھنے کے لیے اُسے مسلسل لٹکی ہاتھ کر دیکھنا پڑتا ہے، اسی طرح اردو کی روایت کو دور تک دیکھنے اور سمجھنے کے لیے ان لوگوں کے زبان و بیان کی پرواز کو بھی مسلسل دیکھنے اور سمجھنے کی ضرورت ہے۔

لوہی صدی ہجری تک اس زبان کی جڑیں دکن، گجرات اور مالوہ میں اتنی پیوست ہو جاتی ہیں کہ یہ نہ صرف ایک عام مشترک زبان کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے بلکہ اس میں ایسی تصانیف کا سلسلہ بھی شروع ہو جاتا ہے جن کا خطاب عوام سے تھا۔ جو کام پہلے فارسی سے لیا جاتا تھا وہ اب اردو سے لیا جا رہا ہے۔ اشرف بیابانی اس دور میں اسی ضرورت کو پورا کرتے ہیں۔

میراجی شمس اذہشاقی (م - ۱۰۶۰ھ/۱۶۵۶ء) کے انتقال کے وقت اشرف بیابانی کی عمر ۳۸ سال تھی۔ سید شاہ اشرف بیابانی (۱۰۶۳ھ - ۱۱۶۹ھ/۱۶۵۶ء - ۱۷۵۸ء) سید شاہ فیاض الدین رباعی بیابانی کے بڑے لڑکے تھے۔ مقرر آبادان کا مولد ہے۔ ابتدائی تعلیم اپنے والد سے حاصل کر کے حقائق و معارف کی طرف متوجہ ہوئے۔ ۱۰۸۹ھ/۱۶۸۲ء میں ان سے خلافت پائی اور ۱۱۰۹ھ/۱۷۰۳ء میں ان کے سجادہ نشین ہوئے۔ اشرف بیابانی کی تین تصانیف ہم تک پہنچی ہیں: "لازم البندی"، "واحد باری" اور "توسیع"۔ بعض تذکروں میں ان کی ایک اور تصنیف "فضیہ آخر الزمان" کا بھی ذکر آتا ہے۔

"لازم البندی" ۱۰۸۸ھ شمار پر مشتمل ایک طویل نظم ہے جسے ۳۶ عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے۔ اس نظم میں عورت اور مرد دونوں کے لیے ان مسئلہ مسائل کو اُتان کیا گیا ہے جن کی ضرورت روزمرہ کی زندگی میں عام طور پر پڑتی ہے؛ مثلاً بیانِ احکام بنائے اسلام، بیانِ احکام سنتِ ایمان، بیانِ جنب و حیض و نفاس، فرائضِ غسل، فرائضِ وضو، بیانِ لیٹیم، فرائضِ نماز، جسدِ سپو، بیانِ رکعتائے نماز، بیانِ روزہ، بیانِ عیدین، غفرہ و قربانی، بیانِ غسل و کفن میت وغیرہ۔ نظم کی بحر ہندوی ہے، زبان صاف اور بیان اشکال سے پاک ہے۔ اس نظم سے اس دور کی عام بول چال کی زبان کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ "بیانِ شہادۃً غسلِ گوید" کے تحت یہ تین شعر ملتے ہیں:

سُکُتِ غسل کی بوجھوں باجِ ہات اور مُرُجِ کُتُوبِ دھولانِ ساجِ  
بلندی دور کو کرے میں خوشبو کرلا پُسلِ غسل میں  
تین بار سر میں پانو لگ دھولان بچھوں نماز پر طیار ہولان

یہ نظم اشرف نے "ہر وقت کام میں آنے" کے لیے تصنیف کی تھی لاکھ عام آدمی فرائضِ مذہبی کو صحیح طریقے سے انجام دے سکے۔ اس بات کی طرف انہوں نے اپنے ایک شعر میں بھی اشارہ کیا ہے:

لازم البندی اس کا نام بڑے جو ہر وقت آنے کا کام

"واحد باری" عربی فارسی اردو کی ایک منظوم لغت ہے جو امیر خسرو کی منظوم لغت "خاقی باری" کی روایت سے تعلق رکھتی ہے۔ تقریباً سو نو سو سال کے عرصے میں لرق یہ ہو گیا ہے کہ "خاقی باری" میں ذریعہ اظہار فارسی ہے اور اب "واحد باری" میں ذریعہ اظہار عام مروجہ زبان "اردو" ہے۔ واحد باری میں نہ صرف اردو الفاظ کے فارسی عربی مترادفات لکھے گئے ہیں بلکہ موسیقی، عروض، ردیف و لاقیہ اور اصطلاحِ سخن کو بھی سمجھا دیا گیا ہے۔ ان کی ضرورت یہ ہے:

ہر ہے دریا آبِ ارواح کلامِ موزوں ہے ڈالِ شاخ  
نیم بیت کو مصرع بول دو مصرع کی بیت ہے کھول  
رباعی کیا؟ جو مصرع چنان خمس کیا؟ پنج مصرع خزان

۱۔ لازم البندی: (قلبی)، القیم لرقِ اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ تذکرۂ خطوطاتِ ادارۃ ادبیاتِ اردو: جلد اول، ص ۲۸۵، حیدر آباد،

دکن، ۱۹۶۲ء۔

۱۔ افسر صدیقی اسروہوی: خطوطاتِ القیم لرقِ اردو، جلد اول، ص ۹۵، مطبوعہ

۱۹۶۵ء۔

۲۔ پنج گنج: از سید شاہ محمد فاضل بیابانی، ص ۴۴، مطبع دستگیری، حیدر آباد، دکن۔



چند بیت کو قطعہ تو جان  
از شعر و غزل سے کاٹ کے آن  
کم از پنج بیت کہ آوے غزل  
ہو ذکر اراقی محبت مثل  
قصیدہ غزل کا اول مطلع  
مخلص آخر بیت کا مقطع  
ردیف بعد از قافیہ اور  
ایک گھوڑے پر دو حواری

”الزام البندی“ کی طرح ”واحد باری“ کی زبان بھی آسان اور غیر پیچیدہ ہے۔  
اس میں مصنف زیادہ سے زیادہ عام بول چال کی زبان سے قریب رہنے کی کوشش  
کرتا نظر آتا ہے۔ اسی لیے عاویزے زبان و بیان میں از خود در آتے ہیں۔ یہ  
خصوصیت اشرف کی ہر تصنیف میں موجود ہے اور اس دور میں باعاورہ زبان لکھنے  
کا یہ عمل اسے ایک القادریت بخشا ہے۔

”نوسریار“ (۱۹۰۳ء) میں بھی زبان و بیان کی یہی سطح برقرار  
رہی ہے۔ اس ”مثنوی“ میں اشرف نے واقعہ ”کربلا“ اور شہادت امام حسین کو  
موضوعِ سخن بنایا ہے :

یازان کینا ہنوی ہیں قصہ مقتل شاہ حسین

مصنف نے ”واحد باری“ اور ”الزام البندی“ کے برخلاف اس مثنوی کو خاص  
اہمیت دی ہے اور اس میں نہ صرف اپنی شاعری کی غویں ظاہر کی ہیں بلکہ یہ  
بھی کہتا ہے کہ یہ مثنوی اس کا نام روشن رکھنے کی :

سوئے کی جیوں گھوڑی گھوڑے سے مالک موق جڑ  
ایک ایک بول مالک مول سیم گرازو میں توہی لول  
بدہ اراقی سوئے تار سوچیں ہووا ”نوسریار“  
بر پر مصرعے ہاتھ سے اڑ رتن ہدایت مالک جڑ  
اے نویایان نوسریار قیمت اس کی لاگو ہزار

”نوسریار“ نام رکھنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ مثنوی میں نو ابواب ہیں اور  
ہر باب ایک اصول ہار کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان نو بابوں کو بیس فصلوں میں تقسیم  
کیا گیا ہے۔ ابواب کے عنوان، جیسا کہ اس زمانے میں اور اس کے صدیوں بعد  
نکد دستور رہا ہے، فارسی میں ہیں۔ اشرف بیابانی نے نوسریار میں واقعہ ”کربلا“  
اور شہادت امام حسین کو اس طور پر بیان کیا ہے جو آج کے سرچشمہ  
واقعے سے قدرے مختلف ہے۔ یہاں یزید اگرچہ بظاہر اپنے سیاسی استحکام کے  
لیے جنگ کرتا ہے لیکن در پردہ اس کا مقصد کچھ اور بھی ہے۔ یزید کی  
پیدائش کا واقعہ ابھی دلچسپ ہے : مثنوی میں بتایا گیا ہے کہ حضرت معاویہ

اولاد تھے اور انھوں نے عورت کے پاس نہ جانے کا عہد کر لیا تھا۔ لیکن ایک  
رات جب وہ پیشاب کے لیے اٹھے تو عضو تناسل پر کسی زہریلے پتھر نے ٹکٹ  
لیا۔ طبیعوں نے مشورہ دیا کہ جب تک وہ کسی عورت کے پاس نہیں جائیں گے  
آرام نہ ہوگا۔ مہجوراً وہ ایک پانڈی سے ملے۔ نیچے میں حمل قرار پایا اور یزید تولد  
ہوا۔ اسی طرح حضرت عمر کے بیٹے یزید کا لڑکا امام حسین سے مل جاتا ہے  
اور ان کے باپ کی فوجوں سے جنگ کرتا ہے۔

نوسریار کا انداز بیان اور لہجہ دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ مثنوی مجلسوں  
میں سنائے جانے کے لیے لکھی گئی ہے، اسی لیے یہ بول چال کی زبان سے  
قریب ہے اور اس میں روزمرہ و محاورہ نے بیان کو زود اثر بنا دیا ہے۔ اس  
دور کی کسی تصنیف میں یہ خصوصیت نظر نہیں آتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ  
نوسریار کی حیثیت اس زمانے میں وہی تھی جو ”روضۃ الشہداء“ کی فارسی میں اور  
”کربل کٹھا“ کی اردو میں رہی ہے۔ وہ باعاورہ زبان جو اشرف نے ”نوسریار“  
میں استعمال کی ہے، ایک فن کا سفر طے کر کے یہاں لکھی چلی ہے۔

عاویزے کسی زبان میں ایک دم پیدا نہیں ہو جاتے۔ جب زبان اپنے ارتقا کے  
ایک دور سے گزر کر مابول سفر طے کر چکی ہے، تب کہیں استعاروں میں بات  
کرنے کا سلیقہ پیدا ہوتا ہے۔ اور یہی یہ استعارے کثرت استعمال سے مراد ہو  
جاتے ہیں۔ تو زبان میں عاویزے بن کر اظہار کا وسیلہ بن جاتے ہیں اور عام آدمی  
روزمرہ کی زندگی میں الہی کے ذریعے اپنی بات میں چاشنی پیدا کر کے اثر کا جادو  
چکاتا ہے۔ نوسریار کی باعاورہ زبان صدیوں کے اسی سفر کی نشان دہی کر رہی  
ہے۔ اس میں جو عاویزے استعمال میں آئے ہیں، ان میں سے بہت سے آج بھی رائج  
ہیں : مثلاً ”تانون لینا (یاد کرنا)“، ”وقت آنا (موت قریب ہونا)“، ”اٹھ جاؤ (س جانا)“،  
”ہم کھانا (فکر کرنا)“، ”خوش کرنا (مرضی پوری کرنا)“، ”زار بزار رونا (بھوٹ  
بھوٹ کر رونا)“، ”بات آنا (بصالح ہونا)“، ”ایمہ بالدمنا (آرزو مند ہونا)“، ”صبر پکڑنا  
(صبر کرنا)“، ”ہاتھ کشا (امیوس کرنا)“، ”کیا میں نے کر جینا (کسی طرح زندگی  
بسر کرنا)“، ”کھل بابا (اپنا نتیجہ برآمد ہونا)“، ”من میں گانہ پکڑنا (دل میں کہنہ  
رکھنا)“، ”باڑی دینا (شکست دینا)“، ”بال بیکا کرنا (انحصار چھیننا)“، ”آسان ٹوٹ  
پڑنا (سخت مصیبت پڑنا)“، ”سر سے چھتر ڈھلنا (سے سہارا ہونا)“، ”ڈالوان ڈول ہونا

۱۔ نوسریار : ڈاکٹر تغیر احمد، مطبوعہ، ماہی اردو ادب، علی گڑھ، منتخب

۱۹۵۷ء، ص ۶۹-۶۶

(مختزل ہونا) ، قول کرنا (وعدہ کرنا) ، نہ اُدھر کے نہ اُدھر کے ہونا (نہ جان کے نہ وہاں کے) ، جیسا کرنا ویسا بھرنا (جیسا کرو گے ویسا پاؤ گے کے معنی میں) ، ہاتھ دیکھنا (انتظار کرنا) وغیرہ ۔ اس عمل نے ”نوسرہار“ کو اس دور کی ایک قابل قدر تصنیف بنا دیا ہے ۔ پھر شاعری کے اعتبار سے بھی اس کے بعض لکڑے آج بھی پہلے معلوم ہوتے ہیں ۔ مثلاً :

زینب اے اُس کا نام	نیں سلوئے جوں بادام
ازحد مہلب حسن چال	زینا سوزوں صورت حال
ساتھا چالوں سورج ہاتھ	ہا کے جانوں چالدا لاث
دانت تیشی تیشی جان	جیسے پیر نہ کبری کھان
سرکلی جیسے لیسے ہال	چندر سورج دولوں گال
چالدا پیشانی دانت رتن	خندان رو ہم سبھی تن
مکا صورت خوب ازحد	سوزا رنگ پور سوزوں قد

اسی طرح جنگ کے نقشے میں رزم کی کیفیت کا احساس ہوتا ہے اور شہادت کے بیان میں غم کے جذبات کی شدت محسوس ہوتی ہے ۔ مثنوی کے مطالعے سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ اشرف کو زبان کے اس عبوری دور میں بھی اپنے جذبات کے اظہار اور مختلف کیفیات کے بیان کا اتنا سلیقہ ضرور ہے جتنا ہم اس دور کے کسی ایسے شاعر سے توقع رکھ سکتے ہیں ۔ جب آج سے تقریباً پانچ سو سال پہلے کی تصنیف کے طور پر ہم نوسرہار کا مطالعہ کرتے ہیں تو اشرف یابانی ہمیں ماہوس نہیں کرتا ۔

میراجی کی طرح اشرف بھی اپنی زبان کو ہندوی کہتا ہے ۔ شاہ باجن بھی اپنی زبان کو ہندی یا دہلوی کہتے ہیں ۔ ابھی اس کے لیے ”گجبری“ یا ”وکنی“ کا لفظ استعمال نہیں ہوا ۔

اشرف کی کہنوں لفظیں ایک طرح کے ہندوی اوزان میں لکھی گئی ہیں ۔ اس پر میں غور یہ ہے کہ شعر آسانی سے زبان پر چڑھ جاتا ہے ۔ محاورے کی چھوٹ اور عام بول چال کی زبان اور لہجے نے لسانی نقطہ نظر سے بھی اشرف کے کلام کو خاص اہمیت دے دی ہے ۔ ابھی دکنی زبان نے اپنی وہ مخصوص شکل نہیں بنائی ہے جو ہمیں آئندہ دور میں قطب شاہی یا عادل شاہی شعرا کے ہاں نظر آتی ہے ۔ ابھی اس پر اس زبان کا اثر گہرا ہے جو دو سو سال پہلے گجرات اور دکن آئی تھی اور جس میں شاہ کی زبان کا تازہ رنگ مختلف تہذیبی دھاروں اور انقال آبادی کے ذریعے سسمل شامل ہونا رہا تھا ۔ اشرف یابانی کے ہاں زبان و بیان آئے

بڑھتے محسوس ہوتے ہیں ۔

یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اپنی صلاحیتوں کو اردو زبان کے مزاج و غول میں شامل کر کے اُسے آگے بڑھایا ہے ۔ اگر یہ لوگ ایسا نہ کرتے اور اس زبان کو اپنے اپنے انداز میں ، اپنی اپنی ضرورت کے مطابق ، استعمال نہ کرتے تو یہ زبان وقت کی قبر میں کبھی کی دفن ہو چکی ہوتی ۔ طویل نظم لکھنا ، اور وہ بھی اپنے دور میں جب خود زبان بیان کی سطح پر گیشیوں چل رہی تھی ، کوئی آسان کام نہیں تھا ۔ ان لوگوں نے زبان کو مختلف موضوعات سے آشنا کر کے اُسے جلا ہی کہیں سے کہیں پہنچا دیا ۔ قدیم اردو مصنفین کا دم پر بھی احساس ہے ۔

جدی دور میں اردو چاروں طرف پھیل کر دکن کی سب سے بڑی اور واحد مشترک زبان بن جاتی ہے اور اس عظیم سلطنت کے مختلف علاقوں میں ایک ایسا سازگار ماحول پیدا ہو جاتا ہے کہ آئندہ دور میں ادبی تخیل کے لیے راستہ صاف ہو جاتا ہے ۔ جو بیچ اس دور میں پھوٹ کر بڑھتا اس کے پہلے ان سلطنتوں نے کھائے جو ہمیں سلطنت کی جانشین تھیں ۔ عادل شاہی اور قطب شاہی ، باقی تھیں سلطنتوں کے جزائر اپنے دامن میں سمیٹ کر دکنی ادب کی غائیت بن جاتی ہیں ۔ چھٹی دور میں ، گجرات کی طرح ، ہندوی روایت کی ہی توسیع ہوتی ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ فارسی زبان و تہذیب کے اثرات بڑھتے چلے جاتے ہیں ۔ نظامی خالص ہندوی روایت کا ترجمان ہے ۔ میراجی کے ہاں فارسی طرز احساس اور تہذیب و زبان کے اثرات قدرے اڑھ جاتے ہیں ۔ اشرف یابانی کے ہاں یہ اثرات ذہنیہ الفاظ ، آہنگ اور انداز بیان کی سطح پر اور زیادہ ہو جاتے ہیں ۔ عادل شاہی دور میں یہ اثرات اور گہرے ہو جاتے ہیں اور اپنی اپنے اس دور کی زبان چھٹی دور کے مقابلے میں زبان و بیان کے جدید دائرے سے قریب تر ہو جاتی ہے ۔

یہ دور - ساری دنیا میں بادشاہوں ، سلاطین ، شہزادوں اور امراء کا دور ہے ۔ - ساری علم و ادب ، تہذیب و معاشرتی ترقیاں انہی سے وابستہ ہیں ۔ جو چیز بادشاہ پسند کرتا ہے ، سارا معاشرہ اُسے پسند کرتا ہے ۔ ”ہر چیز کا سلطان پسند ہوا است کہ“ کا یہ یادگار وقت کی ”مرکزیت“ کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ آئیے اب آگے چلیں ۔





## پس منظر ، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات

(۱۲۹۰ع-۱۶۸۵ع)

دکنی ادب - گجری و ہندوی روایت کی توسیع :

جمنی سلطنت کا سورج گھٹا چکا تھا کہ چھ شاہ جمنی (۸۸۶ء-۸۸۸ء/۱۴۹۲ع-۱۴۸۲ع) کے دور سلطنت میں سلاطین غلاب کا ایک شہزادہ اپنی جان بچا کر ایران سے ہوا ہوا ملک دکن پہنچا اور وزیراعظم محمود محمود گواں (م . ۸۸۶ء/۱۴۸۱ع) کی سفارش پر شاہی چیلوں کے ہرگے میں داخل ہو گیا ۔ شہزادہ غلابت مہین ، وجید ، خوش سیرت اور مہنتی تھا ۔ دیکھتے ہی دیکھتے اپنی قابلیت اور ذان جوہر کی بدولت ترقی کے زینے چڑھتا چلا گیا<sup>۱</sup> اور مجلس رابع و ملک الشرق<sup>۲</sup> کے خطابات سے سرگراز ہوا ۔ چان لک کہ ۸۸۹/۱۴۸۵ع میں عادل خان کا خطاب پا کر جمنی سلطنت کے صوبہ بیجاپور کا حاکم بنا دیا گیا ۔ اور جب محمود شاہ جمنی (۸۸۸ء-۸۹۲م/۱۴۸۲ع-۱۵۱۸ع) کے دور حکومت میں مسادات اور خال جنگیاں شروع ہوئیں ، حالات ایسے بگڑے کہ سنبھالے نہ سنبھالے

۱۔ غالی خان لکھتا ہے کہ "روز بروز از حثیت جوہر ذاتی برآورد مرا تہی او  
می الزود و خواجہ جہان گیلانی متوجہ برداشت احوال او بود تاہم ہارہ" امیران  
و سر لشکریان سلطان محمود رسید مخاطب یہ ہومف عادل خان جمنی گردید و  
آخر کار پناہ بزیان ظلم دادہ تعلیم سلطنت بیجاپور در دستہ ۸۸۹ برارائست ۔"  
منتخب الغیاب : ص ۲۷ ، الجن آسیال بتکالہ کلکتہ ، ۱۹۲۵ع ۔  
یہ واقعات مملکت بیجاپور : بشیر الدین احمد ، جلد اول ، ص ۲۷ ۔

## فصل چہارم

## عادل شاہی دور

(۱۲۹۰ع-۱۶۸۵ع)

اور یعنی سلطنت کے مختلف صوبے آزاد ہونے لگے ، تو اس نے بھی ۱۸۹۷ء / ۱۳۰۶ھ میں اپنی خود مختاری کا اعلان کر دیا ۔ ملاطمت ، مہمانیہ کا یہ شہزادہ ، عادل شاہی سلطنت کا بانی یوسف عادل شاہ تھا ۔ شعر و شاعری کا اُسے بچپن سے شوق تھا ۔ خود بھی فارسی میں شعر کہتا تھا ۔ علم و فضل ، اہل فن اور اربابِ ہنر کا بڑا قدردان تھا ۔ خود بادشاہ بنا تو اس ذوق کو اور ترقی دی ۔ ہرات ، قزلباش و قوم اور دور دراز مقامات سے نئی علم حضرات کو بلايا اور اُن کو سر پر بٹھایا ۔ ہر وقت قابل لوگوں کا بھیج اُس کے ارد گرد رہتا ۔

اس کے بیٹے اسمعیل عادل شاہ ( ۱۸۵۱ء - ۱۸۵۳ء ) کو بھی علم پروری اور ذوقِ شعری ورثے میں ملے تھے ۔ وہاں تخلص کرتا تھا اور فارسی میں اچھے شعر کہتا تھا ۔ باب کی طرح یہ بھی ذی علم لوگوں اور علم و نصیحت سے نہایت سیر چشمی سے سلوک کرتا تھا ۔ غرض کہ شروع ہی سے علم و ادب اور شعر و شاعری کا مذاق عادل شاہی سلطنت کی گہشتی میں پڑا ہوا تھا ۔ اس خاندان کے جتنے بادشاہ گزرے اُن سب میں یہ خصوصیت مشترک تھی ۔ علم و ادب اور شعر و شاعری کی شاہی سرپرستی نے اسے معاشرے میں مقبول ترین سیارہ برائت بنا دیا ۔ باقی سلطنت یوسف عادل شاہ سے لے کر ابراہیم عادل شاہ ، علی عادل شاہ ، ابراہیم عادل شاہ ثانی ، سلطان محمد عادل شاہ ، علی عادل شاہ ثانی ، سب ادب و شعر کی اس روایت کو سینے سے لگائے رہے اور اس سرزمین پر عام و ادب کا ہودا ایسا پہلا پہلا کہ خود سلطنت کو چار چاند لگ گئے ۔ اس دور میں اردو اپنے ارتقا کی اُس منزل پر پہنچ چکی تھی جہاں اُسے عام طور پر ادبی و تخلیقی سطح پر استعمال کیا جا رہا تھا ۔ ذہنیت کے جوش و جذبہ میں جہاں شروع ہی سے شاہانِ دکن اس کی سرپرستی کر رہے تھے وہاں اب وہ واحد قومی زبان کے طور پر قبول کر لی گئی تھی ۔ دفتری امور اسی زبان میں انجام دیے جا رہے تھے ۔ بادشاہوں کے دربار میں فارسی علم اور شعرا کے ساتھ ساتھ اردو شعرا نے صرف قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھے جا رہے تھے بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کی قدر و منزلت میں اضافہ ہوتا جاتا تھا ۔ علی عادل شاہ ثانی کے بیان میں خاقانی لکھتا ہے کہ :

”بادشاہِ یود باغوش . . . فضلاء و نصحاء و دوست دانشی و شاعران را

حرمت نمودی ، خصوص در حق شاعرانِ ہندی (بادشاہِ مراعات میں مرمود۔“

اگر اس دور کے شعرا ، علم اور مؤرخین کے کارناموں پر نظر ثانی جائے تو ہندوستان میں مغلوں کے طویل دورِ حکومت کا مقابلہ کرے ۔ ”سلا نثر تہذیبی“ والے ”سلا تہذیبی“ ، ”تاریخ فرشتہ“ والے محمد قاسم فرشتہ ، ”تذکرۃ الملوک“ والے رفیع الدین شیرازی کے ناموں کے ساتھ ساتھ برہان الدین جامی ، شیخ داؤد ، ملک قاسمی ، حکیم آشتی ، سرزا محمد معین ، عبد ، صہبائی ، ملک ”خشود“ ، رستمی ، حسن شوق ، امین الدین اعظمی ، میرانہ جی خدائتا ، ہاشمی ، نصیری وغیرہ اسی علم پرور سلطنت کے رنگا رنگ پھول ہیں ۔

یعنی دورِ حکومت میں شاہی دفتر ہندی زبان میں کر دیے گئے تھے ۔ یوسف عادل شاہ نے اپنے زمانہ حکومت میں ہندی (قدیم اردو) کو بڑا کر شاہی دفتر فارسی میں کر دیے لیکن ابراہیم عادل شاہ اول نے شاہی دفتروں کو پھر سے اردو میں کر دیا ۔ ”تاریخ فرشتہ“ سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے کہ ” . . . و دفتر فارسی بر طرف ساختہ ہندی کردہ “۔ خاقانی بھی اس باب میں یہی کہتا ہے کہ ”ابراہیم عادل شاہ دفتر فارسی کو چھوڑ دیا دفتر ہندی میں پدر او قرار دادہ بودہ ، بر طرف نمودہ دستور سابق ہندی مقرر نمودہ “۔ ابراہیم عادل شاہ اول ( ۱۸۵۱ء - ۱۸۵۳ء / ۱۲۶۵ھ - ۱۲۶۷ھ ) کے بعد علی عادل شاہ اول ( ۱۸۵۳ء - ۱۸۵۵ء / ۱۲۶۷ھ - ۱۲۶۹ھ ) نے فارسی کو پھر دفتری زبان بنا دیا لیکن ادب و شعر کی سرپرستی دستور قائم رہی ۔ جب ابراہیم عادل شاہ ثانی المعروف بہ ”جکت گرو“ ( ۱۸۵۸ء - ۱۸۶۰ء / ۱۲۷۶ھ - ۱۲۷۸ھ ) تخت نشین ہوا تو اس نے دفتروں میں اردو کو دوبارہ رائج کیا اور اس کے بعد عادل شاہی حکومت کے زوال تک اردو زبان ہی حکومت کے دفتروں کی زبان رہی ۔ جکت گرو کی ”کتابِ نورس“ اور علی عادل شاہ ثانی کی کلیات اس بات کی گواہ ہیں کہ ان لوگوں کا فارسی زبان سے خاندانی رشتہ تقریباً منقطع ہو گیا تھا اور اردو زبان ہی ان کی زبان ہو گئی تھی ۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی جکت گرو کا ”برہانی زمانہ“ حکومتِ علم و ادب و موسیقی کی ترقی کے لیے خاص اہمیت رکھتا ہے ۔ جب وہ تخت سلطنت پر بیٹھا تو فتح گجرات ( ۱۸۶۰ء ) کو آئے برس ہو چکے تھے اور اکبر کی حکومت وہاں ہونے لگی تھی ۔ قائم ہو چکی تھی ۔ گجرات کے اہل علم بدلے ہوئے حالات کو دیکھ کر قرب و جوار



کے ان علاقوں کی طرف ہجرت کر رہے تھے جہاں ان کے علم و ہنر کی قدر وال ہو سکتی تھی۔ تہذیب اعتبار سے گجرات، بیجاپور سے سب سے زیادہ قریب تھا۔ صدیوں پرانے یہ تہذیبی رشتے اتنے گہرے تھے کہ دونوں علاقوں کے لوگ لسان، زبان، رسوم و رواج اور عادات و اطوار میں بڑی حد تک ایک دوسرے سے ہم آہنگی رکھتے تھے۔ تصوف اور گجری کی روایت کے اثرات پہلے سے بیجاپور میں پستلیدہ و مقبول تھے۔ بادشاہ وقت نہ صرف خود شاعر تھا بلکہ گجری کی اسی روایت کا پیرو اور اہل علم و ادب کا بڑا قدردان تھا۔ خود بادشاہ کے وزیر دلاور خان نے اپنے زمانہ وزارت (۵۹۹ھ/۱۵۸۲ء - ۱۵۸۹ء) میں کارندوں کو قصہ شائف کے ساتھ اہل علم و فضل کے واس گجرات و لاہور بھیجا اور اپنے ہاں آنے کی دعوت دی۔ گجرات کی برہادی بیجاپور کی آبادی کا سبب بنی۔ جہتی ادب میں اور عادل شاہی کے ابتدائی دور میں یہ اثرات اتنے واضح اور دولوں کے زبان و بیان کا رنگ روپ، اصناف، اوزان و بحر، قصوف اور اس کے موضوعات ایک دوسرے سے اتنے ملتے جلتے ہیں کہ ان میں امتیاز مشکل ہے۔ لسانی سطح پر دیکھتے تو یہ اثرات اور واضح ہو جاتے ہیں؛ مثلاً 'اچھا' اور اس کے مشقات اچھا، اچھو، اچھی، اچھوں، اچھتا، اچھی کا گجراتی 'اچھے' کا اثر ہے۔ ہنجی، ہنسا گجراتی 'ہسنے' کا اثر ہے۔ 'ہنسا' کی طرح 'ہسنے' بھی گجراتی میں فاعل اور مفعول دونوں حالتوں میں استعمال ہوتا ہے۔ 'ہن' ہم کے معنوں میں گجراتی ہے۔ ج حرف تھمبیس کے طور پر دکن میں بکثرت استعمال ہوتا ہے اور یہی استعمال اس کا گجراتی اور مراٹھی میں ہے۔ گستا (وقت گزرتا)، گوستا (پرداشت کرتا)، اچھا (بادل)، ایلاڑ (دوست)، پیللاڑ (برسر)، اچھو (آنسو)، ندرا (نند) وغیرہ الفاظ خالص گجراتی ہیں۔ 'سی' قدیم دکن میں مستقبل کے لیے استعمال ہوتا ہے، جیسے کترسی، جاسی۔ لیکن شاہ بروان نے اس کی دوسری صورتیں بھی استعمال کی ہیں، جیسے لاکرسی، نا دیکھسی، کترسوں وغیرہ۔ بیجاپور کی زبان میں یہ مخالفت اتنی زیادہ ہے کہ اسی وجہ سے بعض اوقات اسے گجری سے موسوم کیا جاتا ہے۔ خوب یاد چشتی (م - ۱۰۲۳ھ/۱۶۱۵ء) نے اپنی مثنوی خوب رنگ (۵۹۸ھ/۱۵۷۸ء) میں ایک جگہ یہ شعر لکھا ہے:

جیوں دل عرب عجم کی بات سن بولی "بولی گجرات"

اور "غزل خواہی" کے تحت ایک جگہ یہ شعر لکھا ہے:

جیوں میری اولی بند بات عرب عجم سلا ایک سنگھات

یہ اشعار اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ "بولی گجرات" نے عرب و عجم کے فکری و لسانی اثرات سے اپنی نئی شکل پائی تھی جو آجے چل کر "گجری" کے نام سے موسوم ہوئی۔ خوب یاد ہے اسی تہذیبی، فکری اور لسانی اثر کا ذکر کیا ہے جس نے بر عظیم کی زبانوں میں نئی روح پھونک کر ان کے عمل ارتقا کو تیز کر کر دیا تھا۔ بولی گجرات کی بنیاد تو گجرات کی زبان ہے لیکن فارسی و عربی زبانوں کے اثرات نے ہندوی اور عرب و عجم کو "ایک سنگھات" بنا دیا ہے۔ یہی "گجری" ہے۔ یہ شکل چونکہ گجرات میں، جو شوریسی آپ بھرانی کا علاقہ تھا، چلی گئی اور اس کے اثرات دکن پہنچے جہاں اس نے وقت کے جدید تقاضوں کی وجہ سے بتدریج حاصل کی، تو گجری نے نہ صرف تخلیقی ذہنوں کو متاثر کیا بلکہ دسویں صدی ہجری میں دکن کی زبان بھی گجری کہلائی جانے لگی۔ میر تقی میر العشق کے اپنے شاہ برہان الدین جامی (م - ۵۹۰ھ/۱۵۸۲ء) بیجاپور میں پیش کر اپنی زبان کو دار گجری کہتے ہیں:

ہم سب گجری زبان کر بہ آیت دیانمان (ارشاد نامہ)

ہم ہوں گویا بھاری نہ دیکھیں بھاک گجری (محبت الہیہ)

"سب یوں زبان گجری نام اور کتاب کلمہ الحقائق" (کلمہ البطائی)

گجری کے زبان و بیان کے مزاج پر، اس کے ذخیرۃ الفاظ و طرز فکر پر، دائر بیان، لہجہ، آہنگ اور اوزان پر، تشبیہ، استعارہ اور رمز و اشارہ پر مستشرق و ہندوی اسطور و روایت کا رنگ گہرا ہے، حتیٰ کہ عربی و فارسی کے الفاظ بھی اسی رنگ میں رنگے ہوئے دے دیے اور چپکے چپکے سے نظر آتے ہیں۔ فارسی طرز احساس اور تہذیبی اثرات کا رنگ مدغم اور اڑا اڑا ہے۔ چھٹی اور بیجاپوری ادبیات کے ابتدائی دور میں بھی رنگ غالب ہے۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ گجری ادب اصل میں ہندوی روایت کی قیدید ہے۔ چھٹی دور کا ادب اسی روایت کی مزید قیدید و توسیع ہے اور بیجاپوری ادب سے بیجاپوری ادب اسی روایت و مزاج کی مزید قیدید و توسیع ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ فارسی طرز احساس جیسے جیسے گہرا ہوتا جاتا ہے، ہندوی رنگ اسی اعتبار سے ہلکا پڑتا جاتا ہے۔ بیجاپور

۱۔ تا جہ ارشاد نامہ: (قلمی)۔ محبت الہیہ (قلمی)۔ کلمہ البطائی (قلمی)، المبین قرق اردو پاکستان، کراچی۔

۱۔ مولوی عبدالحق مرحوم: رسالہ 'اردو'، جولائی ۱۹۴۷ء۔  
۲۔ خوب رنگ: (قلمی)، المبین قرق اردو پاکستان، کراچی۔

کے شاہ جام ، جگت گورو اور شیخ داؤد کے ہاں یہ گجری روایت بڑی حد تک اپنی خالص شکل میں باقی رہی ہے لیکن عیدل کے "ابراہیم نامہ" میں فارسی و ہندی روایت کے درمیان کشمکش کا احساس ہونے لگتا ہے۔ مقیمی کی "پندرہ بدن مہیار" اور صنعتی کے "قصہ بے نظیر" میں یہ عمل واضح طور پر تیز ہو جاتا ہے اور فارسی کا ہندی احساس و شعور ابھرے لگتا ہے۔ اسی کے ساتھ ہندی رنگ بھی دیا دیا، اڑا اڑا محسوس ہونے لگتا ہے۔ جب عادل شاہی سلطنت نے آنکھ کھولی تو بیجاپور میں گجری روایت کے اثرات چاروں طرف پھیلنے ہوئے تھے۔ اسی روایت نے یہاں کے لکھنے والوں میں گجری کو معیار زبان و ادب کے طور پر قبول کرنے کا رجحان پیدا کیا۔ یہی وہ بنیادی رجحان تھا جس نے بیجاپور کی زبان پر گہرا اثر ڈالا۔ اسی اثر نے بیجاپور کے رنگ بیان اور اسلوب کو گولکنڈا کے اسلوب سے الگ کر دیا۔ یہی دو دھارے اس وقت تک ساتھ ساتھ جتے رہتے ہیں جب تک اورنگ زیب کی فتوحات شال کو جنوب سے سلا کر ایک نہیں کر دیتیں۔ اسی کے ساتھ فارسی طرز احساس اور رنگ بیان جدید اسلوب و اثر بن کر عالمگیر ہو جاتا ہے اور اسی لیے بیجاپور کے شعرا کا کلام آج ہمارے لیے اجنبی اور مشکل ہے۔ اگر اردو زبان کا جدید اسلوب فارسی اسلوب و آہنگ سے نہ رہتا اور وہ بیجاپوری اسلوب کی روایت سے جنم لیتا تو آج بیجاپور کے شعرا کا کلام ، عقائد گولکنڈا کے شعرا کے ، ہمارے لیے زیادہ آسان ہوتا۔ لیکن چونکہ ایسا نہیں ہوا اس لیے دکنی کا سب سے بڑا شاعر نصرت جلد ہی باری نظروں سے اوجھل ہو گیا اور اس کے مرنے کے تیس سال بعد جب شفیق نے ۱۱۷۵ھ / ۱۷۶۱ء میں اپنا تذکرہ "چمنستان شعرا" لکھا تو اس میں نصرت کی تصانیف کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ بلکہ لکھا کہ "انفاطش بطور ذکھتیاں پر زینتہ گراں می آید" اور اس کے برخلاف جناب ولی دکنی آج بھی تاریخ ادب میں سوج بن کر چمک رہے ہیں۔ تہذیب کے سانچے بدلنے کے ساتھ جب اسالیب بدلتے ہیں تو عظمتوں کا تصور اور معیار بھی بدل جاتا ہے۔ نصرت بھی ، ہندی روایت کی طرح ، تاریخ کی اسی "عادلالہ ستیائی" کا شکار ہو گیا۔

یہ ضرور ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ فارسی طرز احساس بیجاپوری اسلوب کے خون میں زیادہ سے زیادہ مادار میں شامل ہو کر آئے گجری سے دور کرتا

۱۔ چمنستان شعرا : نیچھی نرائی شفیق ، ص ۲۲ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد ۱۹۲۸ء۔

جاتا ہے لیکن گجری کے لسان و تہذیبی خمیر سے آلودہ وانی روایت کا مزاج بنیادی طور پر وہی رہتا ہے۔ پراکرت اصل زبانوں کی لغات کو دل کھول کر استعمال کرتے ہیں ، پراکرت اصولوں سے سرکیات وضع کرتے ہیں اور قدیم لسانی اثرات کے زائد و باقی رہنے سے بیجاپوری اسلوب کے مزاج میں ایک الگ ہی محسوس ہوتا ہے۔ یہ اثر اس وقت زیادہ شدت سے محسوس کیا جا سکتا ہے جب "نقد الحقائق" کی نثر کا مقابلہ گولکنڈا کے وجہی کی "اسب رس" سے کیا جائے ، یا مقیمی کی مثنوی کو شواصی کی مثنوی کے ساتھ پڑھا جائے۔ بیجاپور کے تہذیبی مزاج کی تشکیل "ہندوستانیت" کے زیر اثر ہوئی۔ بیجاپور نے گجری اردو کی روایت کو اپنا کر دراصل ہندوستانیت کو اپنانے کی کوشش کا اظہار کیا ہے۔ بیجاپوری اسلوب کے مطالعہ و تجزیہ سے معلوم ہوتا ہے کہ قدیم طرز احساس اپنی نئی زندگی کے لیے نئے اثرات و خیالات کو قبول کر رہا ہے لیکن اندر سے اس کی کوشش یہی ہے کہ ان اثرات کو بھی اپنے رنگ میں رنگ کر اپنے نئی تہذیبی سانچے میں اتارے۔ یہاں وجہی جذب و قبول کے عمل میں بھی ایک کشمکش کا احساس ہوتا ہے۔ فارسی طرز احساس اور اسالیب و اصناف کے رواج کے ساتھ یہ کشمکش کم ضرور ہو جاتا ہے لیکن مزاج کا یہ رنگ بیجاپوری اسلوب پر آخر وقت تک چا رہتا ہے۔ بیجاپوری اسلوب میں بنیادی طور پر فارسی اثر ہندی اثر پر غالب نہیں ہے۔ جب فارسی اثر کا رنگ گہرا ہوتا ہے اس وقت بھی ہندی رنگ اپنے وجود کو نہ صرف باقی رکھتا ہے بلکہ خود فارسی رنگ کو گدلا کر دیتا ہے۔ مقامی زبانوں ، پراکرت و سنسکرت کے ذخیرۃ الفاظ اور سرکیات وضع کرنے کے طریقوں کے علاوہ اس اسلوب میں جو چیز خاص ہے وہ اس اسلوب کی آوازیں ہیں۔ اس کا لہجہ ، آہنگ اور نغمہ اس میں "ہندی بن" ہونے کا گواہ ہوتا ہے۔ یہاں باربار محسوس ہوتا ہے کہ قدیم طرز احساس (ہندی) اپنی زندگی کے لیے نئے طرز احساس (فارسی) کا ستارا کو ضرور لے رہا ہے لیکن اپنی جگہ قائم ہے اور نئے طرز احساس کو اپنے اندر اُتارنے کی کوشش میں مصروف ہے۔ اس کے مزاج پر ان اثرات نے ایسا گہرا اثر ڈالا کہ گولکنڈا کے زیر اثر مقیمی سے لے کر نصرتی تک فارسی اثرات اور نئے طرز احساس کے بڑھ جانے کے باوجود بیجاپوری اسلوب کے لہجے اور آوازیں ہیں ، اس کے مزاج اور احساس میں یہ ہندی بن آخر دم تک باقی رہتا ہے۔

اسی مزاج کے زیر اثر بیجاپور کا فلسفہ تصوف بھی جنم لیتا ہے۔ وجود کا فلسفہ بیجاپوری تصوف کا بنیادی فلسفہ ہے۔ ماری عبارت اسی کی بنیاد پر کھڑی



کی گئی ہے۔ یہ عمل میرا بھی ہے شروع ہونا ہے جو عرفان نفس اور زور دینے میں، لیکن شاہ جام ایسے ایک باقاعدہ شکل دے کر آب و آتش، خاک و باد کے تعلق سے وجود کا مطالعہ کرتے ہیں۔ جام نے وجود کے چار مدارج مقرر کیے ہیں: واجب الوجود، ممکن الوجود، محتج الوجود اور عارف الوجود۔ نفس کا عرفانی اتھی مدارج کو طے کرتے سے حاصل ہو سکتا ہے۔ واجب الوجود وجود خاکی ہے۔ ممکن الوجود وجود روحانی ہے جو وجود خاکی میں اپنی صورت پھری کرتا ہے۔ محتج الوجود میں اشیا کی صورتیں معدوم ہو جاتی ہیں اور بے کراں ظلمات سے واسطہ پڑتا ہے اور ہمیں سے نور پیدا ہوتا ہے جس کی انتہا عارف الوجود سے ہے۔ "اور چندی" ہے۔ جام آب و آتش، خاک و باد پر زور دیتے ہیں۔ امین الدین اعظمی ایسے اور آگے بڑھاتے ہیں اور اس میں ہندو فلسفے کا پانچواں عنصر "خال" اور شامل کر دیتے ہیں۔ ہر عنصر کے پانچ گتے ہیں اور اس سطح پر ہندو اور اسلامی فلسفہ تصوف ایک دوسرے میں پیوست ہو جاتے ہیں۔ اس تصوف کی اصطلاحیں بھی عام اصطلاحوں سے الگ ہیں۔ پانچ عنصر اور پچیس گتوں کے اس تصوف کی مقبولیت کا راز یہی ہے کہ اس میں ہندوی روح نے اسلامی روح کو اپنا کر ایک ایسے امتزاج کو جنم دیا ہے جس میں ہندو مسلمان دونوں کشش محسوس کر سکیں۔ سارے بر عظیم میں یہ دور اسلامی فکر و نظر کے زیر اثر تھے نئے مذاہب اور فلسفہ ہائے تصوف کی پیدائش کا دور ہے۔ بھکتی تحریک بھی اس بدلتے ہوئے طرز احساس کا نتیجہ ہے۔ کبیر داس اور گروتانک بھی اسی انداز فکر کے توجہ ہیں۔ اس دور کی سرپٹی شاعری میں ہیں فکری دھارا بہہ رہا ہے۔ گنجری تصوف میں یہ مخصوص انداز فکر اپنے ارتقا کی کئی منزلیں پہنچے اب طے کر چکا تھا۔ دھارم کے تصوف نے اپنے ہندوی جن سے جو صورت بنائی وہ میرا بھی، جام اور امین الدین اعظمی سے ہوتی ہوئی سارے معاشرے میں تصوف کی مقبول صورت بن جاتی ہے۔ اس پر بھی وہی مزاج غالب ہے جو یجاوڑی اسلوب کی اقداریت ہے۔

عادل شاہی دور کی تخلیقی سرگرمیوں میں لڑتے تعبیر، خصلاتی اور شعر و ادب کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ ادب میں آریخی اور مذہبی موضوعات بھی شامل تھے لیکن سب سے زیادہ اہمیت شاعری کو حاصل تھی۔ شاعری، ہر قسم کے خیالات، خواہ وہ عاشقانہ و تاحیاتہ ہوں یا صریحہ و رزمیہ ہوں، اظہار کا سب سے مقبول وسیلہ تھی۔ یہ معاشرہ شاعری کو ایک ایسا فن سمجھتا تھا جس سے آدمی کا نام ہمیشہ باقی رہتا ہے۔ اس کا اظہار کسی نہ کسی انداز میں اس دور کے

شعرا عام طور پر کر رہے ہیں۔ صنعتی "قصہ" نے نظیر" میں سخن کی اہمیت واضح کرتا ہے تو کہتا ہے:

اگر تج نے کچھ نہ رہے یادگار تو جیتا نہ جیتا ترا ایک سار  
جو کچھ ہے شہادت اور غیب میں سخن کے مابین ہے آجوب میں  
رکھیں بار سرسبز دلہ کا چمن سخن ہے سخن ہے سخن ہے سخن  
غبدل "ابراہیم تاند" میں اس بات کی طرف یوں اشارہ کرتا ہے:

نہ باقی رہے کچھ تو عالم نشان اگر کچھ رہے تو جن شعر جان  
سلک "مفتخود" "بیت سنگھار" میں کہتا ہے:

جنگھ جگ میں بشر کا ہے نشانی سو ہے لکھی و بعض سب ہے قافی  
پترا لیں مجھے جنوں کھول کہنا ہیں اوپے بیوت دن ناؤں زینا

اس رجحان نے شاعری کے بالغ میں رنگ رنگ بھول کھاتے۔ اب تک شاعری صرف و بعض مقصد کا اظہار تھی لیکن اس دور میں شاعری کی اپنی ایک ایک اہمیت و حیثیت قائم ہو گئی۔ اب شاعری صرف "لک بند" نہیں رہی تھی بلکہ اس میں احساس، مذہب، عقلی، محاکات اور شعریت کی اہمیت ہو گئی تھی۔ اس دور میں تخلیق عمل اپنا رنگ جاتے لگتا ہے اور شاعری اپنے دامن میں ہر قسم کے موضوعات سمیٹنے لگتی ہے۔

موضوعات میں تصوف و اخلاقی کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ابتدائی دور کی کم و بیش ساری تحریکیں مذہب و تصوف کے موضوعات سے ہی تعلق رکھتی ہیں لیکن آگے چل کر اخلاقی اقدار زیادہ اہمیت اختیار کر لیتی ہیں۔ موضوعات میں سب سے زیادہ زور حیرت لاک و غیرت بقول عناصر پر ہے۔ تخیل کی پرواز آہوں کو ہونے لگتی ہے۔ یہ رنگ عشقیہ مشوہوں میں ابھی نظر آتا ہے اور ان مذہبی شعروں میں بھی جن کا تانا بانا روایات سے لیا جاتا ہے۔ مہیش کی عشقیہ مشوہ "چندر بدن مہار" میں اور صنعتی کی مذہبی مشوہ "قصہ" نے نظیر" میں بھی حیرت ناک کے عناصر کو ہی ابھارا گیا ہے۔ عشق اس معاشرے کا اور ہونا چھوٹا اور شاعری کا مقبول ترین موضوع ہے جو مہیش و صنعتی کی مشوہ میں بھی موجود ہے اور لعلری کی "گشتر عشق" اور ہاشمی کی مشوہ "لعل" اور "یوسف زلیخا" میں بھی۔ عشق کے علاوہ بادشاہوں کی جنگ کے حالات و واقعات کو بھی موضوع سخن بنایا جاتا ہے جیسے حسن شوق نے "فتح نامہ نظام شاہ" میں، مرزا مہم نے "فتح نامہ بکھیری" میں یا نصرتی نے "اعلی نامہ" میں

یہ آواز خلتی دینے لگی کہ :

رکھیا کم سنسکرت کے اس میں ہوں اوتک ہوائے نے رکھیا ہوں اوتک  
(مثنوی : قصہ ۱۰۵/۱۶۲۵ ع)

یہ وہی رجحان تھا جو شمال میں ایک ڈیڑھ صدی پہلے شروع ہو چکا تھا اور جس کی وجہ سے وہاں اردو زبان ، دکنی سے بہت پہلے ، جدید اسلوب سے قریب آ گئی تھی ۔ اس فرق کا اندازہ اس وقت آسانی سے ہو سکتا ہے جب افضل باقی یوں کی ”ہنک کہانی“ (۱۰۴/۱۶۲۵ ع) اور مثنوی کی مثنوی ”چندر بدن و سپہار“ کو ایک ساتھ پڑھا جائے ۔ دونوں تقریباً ایک ہی زمانے کی تصانیف ہیں ۔ دونوں کی زبان پر ہندوی اثرات موجود ہیں لیکن سنسکرت اثرات نے مثنوی کی مثنوی کی زبان کو مشکل بنا دیا ہے ۔ اور برخلاف اس کے فارسی زبان کے اثرات نے افضل کی ”ہنک کہانی“ کو موثر و شگفتہ بنا دیا ہے ۔ جیسے ہی دکن میں اس بات کو محسوس کیا گیا ، دکنی اردو بھی سنسکرت کے اثرات سے آزاد ہو کر فارسی کی طرف جھکتی لگی ۔ اسی رجحان کے ساتھ فارسی سے فریبوں کا رواج بڑھنے لگا اور اس کے ساتھ فارسی الفاظ ، تراکیب ، تہذیب ، تعلیمات ، اصناف ، اوزان و بحر ، اسالیب ، آہنگ اور لہجے بھی زبان کے مزاج میں شامل ہونے لگے ۔

جب یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اردو زبان نے اپنی سرزمین کی تعلیمات ، چیزوں ، برہندوں ، دریا ، پہاڑ اور مصیبت کو چھوڑ کر فارسی زبان اور تہذیب کو اپنا یا تو لوگ تہذیبی قوت کے اس عملی و اثر کو بھول جاتے ہیں جو زندہ طرز احساس اور تہذیب ، زوال پذیر یا ہند تہذیب پر ڈالتا ہے ۔ ہر زبان چڑھتی ہوئی تہذیبی قوتوں کے ساتھ چڑھتی اور بڑھتی ہے اور اسی کے ساتھ گرتی ہے ۔ اردو زبان ، اپنی موجودہ شکل میں ، ایک نئی ادبی زبان تھی جس میں مختلف تہذیبی قوتوں نے خلافتاء عمل کیا تھا ۔ ابتدا میں اس نے ، گجرات میں بھی اور شمال و دکن میں بھی ، خالص ہندوی اثرات کو قبول کیا ، لیکن جب آگے بڑھنے کا راستہ نظر نہ آ رہا ہو اور تہذیبی ذہن اپنے اظہار میں رکاوٹ محسوس کر رہا ہو تو ظاہر ہے کہ وہ اس طرف بڑھے گا جس طرف اُسے راستہ نظر آ رہا ہو ۔ اسی لیے فارسی اثرات فطری طور پر اردو زبان میں در آئے ۔ یہ اس دور میں ایک فطری عمل تھا اور تہذیب کے اس موڑ پر اس کے علاوہ دوسرا راستہ ، دوسرا عمل ممکن نہیں تھا ۔ گجراتی اردو خالص ہندوی اثرات کی گود میں ہی بڑھی تھی لیکن جب مل جیو کام دھنی کے ہاں یہ نیا ادبی اظہار اپنے نقطہ خروج کو پہنچ گیا تو

بیان کیا ہے ۔ بادشاہ کی شادی یا عیسیٰ و عسرت کی محفلوں کو بھی شعر کے ذریعے بیان کر کے رنگ بھرا جا رہا ہے ۔ مثنوی نے ”سبائی نامہ“ میں سلطان محمد عادل شاہ کی ایک شادی کا نقشہ پیش کیا ہے ۔ اسی طرح بادشاہوں کی زندگی کے حالات کو بھی شاعری کے ذریعے بیان کیا جا رہا ہے ۔ عہدہ نے ”ابراہیم نامہ“ میں ابراہیم عادل شاہ جگت گڑو کو موضوع سخن بنایا ہے ۔ اور گانہ دین کے حالات زندگی و کشف و کرامات کو بھی شعر کے درجے میں بیان کیا جا رہا ہے ۔ میر مومن نے مہدی موعود کے حالات و کرامات کو ”مشق نامہ“ میں بیان کیا ہے ۔ اسی طرح ان مذہبی موضوعات کو بھی شاعری کا جامہ پہنایا جا رہا ہے جن میں سارا معاشرہ شریک ہے ۔ نجات لائے ، وفات لائے ، مولود لائے ، معراج لائے ، شہادت لائے اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں ۔ مذہب کے اراکین اور مسئلہ مسائل کو بھی موضوع سخن بنایا جا رہا ہے اور اس کا سبب صرف یہ ہے کہ یہ مظاہرہ نثر کے مقابلے میں شاعری سے زیادہ متاثر ہوتا ہے ۔ شاہ داؤد نے ہورنوں کی اصلاح اور اپنے شہروں سے ہر صورت محبت کرنے کے موضوع کو ایک طویل نظم ”فاز نامہ“ میں بیان کیا ہے جس کے ہر بند کا چوتھا مصرع ”یو باج کوئی دیارا نہیں“ بار بار شوہر کی اہمیت و حریت کو واضح کرتا ہے ۔ ایک تہذیب اکثر کے طور پر یہ معاشرہ چونکہ ثابت و سالم ہے اسی لیے ہر بات کو بھلا کر ، سارے پہلوؤں کے ساتھ بیان کرنے کو پسند کرتا ہے ۔ طویل نظمیں اور خصوصیت سے مثنوی اسی لیے مقبول صنف سخن ہے ۔

جب زبان بھینتی اور ترقی کرتی ہے تو وہ اپنے قد کو اپنے سے قریب تر اور تہذیبی سطح پر غالب زبان کے معیار اور پیمانوں سے ماتی ہے اور جن چیزوں اور خصوصیات کی اپنے اندر کمی پاتی ہے اسی زبان سے پورا کرنے کی کوشش کرتی ہے ۔ چوسر کے زمانے میں انگریزی زبان نے فرانسیسی زبان و ادب سے خود کو بنایا سوار اور اس زبان کے خیالات ، تہذیبات ، استعارات ، انداز بیان ، اصناف اور اسالیب سے اپنے ذہن کو وسیع کیا ۔ اسی طرح اس زمانے میں دکن کے تہذیبی ذہنوں نے جب یہ محسوس کیا کہ ہندوی ادبیت سے اب زبان کو آگے نہیں بڑھایا جا سکتا اور جو کچھ لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا ہے ، تو انہوں نے فارسی زبان و ادب کے خیالات ، تعلیمات ، اسالیب ، اصناف ، تہذیب و آہنگ کی طرف توجہ دی ۔ فارسی زبان ایک زندہ زبان تھی اور تہذیبی سطح پر اس دور میں اس کی ادبی حیثیت تھی جو کم و بیش چوسر کے دور میں فرانسیسی زبان کی تھی ۔ اس رجحان نے اردو زبان و ادب کو ایک لہر ، نیا موڑ دیا اور اسی کے ساتھ



خوب ہندوستانی کے ہاں ردِ عمل کی تحریک میں ظاہر ہوا۔ پہلی دور میں نظامی سے لے کر میراجی تک اور عادل شاہی دور کا ابتدائی ادب، جس میں جام، جگت گھرو، شاہ داول کی تحریروں شامل ہیں، ہندوی اثرات ہی سے اپنی شکل و صورت بنا رہا ہے۔ لیکن جب کسی تہذیب اور اس کے ادبی اسالیب تخلیقی ذہنوں کے لیے وجہ تسلی نہ ہوں تو ردِ عمل کی تحریک کا پیدا ہونا ایک فطری تہذیبی و انسانی عمل ہے۔

سلطان محمد عادل شاہ کے دور میں اس ردِ عمل کی تحریک نے واضح شکل اختیار کر لی۔ ”غزل شاہی“ میں یہ رجحان، مخصوص تاریخی و تہذیبی حالات کی وجہ سے، شروع ہی سے چل رہا تھا۔ شاہ بہت پہلے سے اس دائرے میں داخل ہو چکا تھا۔ انہی حالات اور تہذیبی تقاضوں کے سبب فارسی اثرات زبان پر چھانے لگے اور فارسی بھل ہندوستانی کولل پر غالب آ گئی۔ اسی لیے اس دور میں اس حسرت کا اظہار بھی ہو رہا ہے کہ انیسویں صدی فارسی نہیں آتی۔ فارسی میں کیسی کسی چیزیں ہیں۔ اگر وہ ہماری اپنی زبان میں ہوتیں تو کیا اچھا ہوتا! اسی حسرت اور رجحان کے ساتھ ترجموں کا سلسلہ شروع ہوا اور فارسی تہذیبِ آردو تہذیب میں ڈھلنے لگی۔ ”غشنود کا ترجمہ“ یوسف زلیخا اور بہت بہت۔ رستمی کا چوبیس ہزار اشعار پر مشتمل شاعر نامہ فارسی کا آردو ترجمہ اسی رجحان کے مخالفہ ہیں۔ یہ عمل صرف ترجموں تک محدود نہیں تھا بلکہ فارسی زبان کے خیالات بھی اپنے لفظوں اور اپنی زبان میں ادا کیے جا رہے تھے۔ اسی کے ساتھ فارسی اصنافِ سخن و محور بھی آردو زبان میں داخل ہو گئے اور ازکار رفتہ ہندوی جبر و اوزان رفتہ رفتہ نکسار پاہر ہو گئے۔ اس نقطہ نظر سے فارسی اثرات کا مطالعہ کیجیے تو نہ صرف گل و لعل کی روایت، لیکن محنوں، شہرین فریاد کی تلیجات کے معنی سمجھ میں آئے لگتے ہیں بلکہ آردو زبان پر فارسی زبان کے اثرات کے اسباب بھی واضح ہو جاتے ہیں۔

عادل شاہی دور میں جگت گھرو کے زمانے تک ہندوی اوزان کا استعمال زیادہ رہا ہے لیکن عبدال کے ابراہیم نامہ (۱۰۷۰/۱۰۸۰ء) سے لے کر، پھر اورے دور میں فارسی اوزان و بحر چھا جاتے ہیں۔ غنوی کی مخصوص بحروں کے علاوہ غزل اور قصیدے میں اپنی بحریں استعمال کی جا رہی ہیں جن میں موسیقیت کی ذریعہ موجود ہے۔ اصنافِ سخن میں مثنوی سب سے زیادہ مقبول صنف ہے، لیکن ساتھ ساتھ غزل کا رجحان بھی اچھتہ آچھتہ بڑھ رہا ہے۔ غزل کو صرف و محض عورت سے باتیں کرنے کے لیے استعمال کیا جا رہا ہے۔ اس کے ذریعے محبوب کی ہر ادا

قصیدے کی صنف بھی اس دور میں ابھر کر مقبول ہو جاتی ہے۔ اس کی ایک شکل تو ان مثنویوں میں ملتی ہے جہاں شاعر بادشاہ وقت کی مدح کرتا ہے جیسے ”مہشت سنگھار“ میں ملک غشنود محمد عادل شاہ کی مدح کرتا ہے یا پھر ”فتح لالوں“ میں جیسے حسن شوق نے ”فتح نامہ نظام شاہ“ میں، مقبلی نے ”فتح نامہ بکھیری“ میں اور نصیری نے ”فتح نامہ ہملول خان“ میں بادشاہ وقت کی مدح کی ہے۔ اس کی ایک شکل وہ ہے جہاں کسی بزرگ، ذہین یا بادشاہ کے عمل و باغ وغیرہ کی تعریف کی جاتی ہے، جیسے علی عادل شاہ شاہی نے حضرت کیسودراز کی مدح لکھی ہے، یا اپنے عمل و باغ کی تعریف میں قصیدہ لکھا ہے۔ لیکن سب سے منفرد صنف نصیری کے ”غزل لندہ“ میں جلوہ گر ہوتی ہے تو قصیدہ اپنے نقطہ عروج کو پہنچ جاتا ہے۔ یہ وہ قصیدے ہیں جو فارسی زبان کے بہترین

عادل شاہی دور میں گیت اور دوہروں کا رواج بھی باقی رہتا ہے۔ ابتدائی دور میں زیادہ اور بعد میں کم ہو جاتا ہے۔ یہ گیت دو قسم کے ہیں: ایک قسم وہ جس میں عشق و محبت کے جذبات کا اظہار کیا گیا ہے اور دوسری قسم وہ جس میں مذہب و تصوف کو موضوع بنایا گیا ہے۔ دونوں میں ایک بات مشترک ہے کہ وہ خصوصیت کے ساتھ رنگ و اگیوں کے مطابق ترتیب دیے گئے ہیں۔ ”کتابہ نورس“ میں گیتوں کی پہلی قسم اور برہان الدین جامی اور ابن الدین اعلیٰ کے ہاں دوسری قسم ملتی ہے۔ پشت کے اعتبار سے ان گیتوں میں گجری روایت کی پیروی کی گئی ہے۔ اور ان میں اور شاہ باہن، قاضی محمود درانی اور جنو کم دھنی کے گیتوں میں کوئی فرق نہیں ہے۔

اس دور میں نثر مذہبی موضوعات کے لیے مخصوص ہے۔ برہان الدین جامی کی ”کتابہ العقائقی“ میں شریعت و طریقت کے مسائل بیان کیے گئے ہیں اور اپنے مخصوص فلسفہ تصوف کی تشریح کی گئی ہے۔ ساری نثر سوال و جواب کی شکل میں ہے۔ ابن الدین اعلیٰ کے نثری رسائل ”گنج ہفتی“، ”رسالہ وجودیہ“، ”کلمہ الاسرار“ وغیرہ کا موضوع بھی تصوف ہے۔ اسی طرح میراں جی خدا تا کی ”شرح“، شرح مہدات ہمدانی“ اور میراں یعقوب کی ”تہاقل الاتیاء“ بھی اسی روایت کی کڑیاں ہیں۔ ”کلمہ العقائقی“ کی نثر پر ہندوی رنگ غالب ہے لیکن میراں جی خدا تا اور میراں یعقوب کے ہاں فارسی اسالیب کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے۔ جامی کی نثر کا میراں یعقوب کی نثر سے مقابلہ کیجیے تو اظہار بیان کے ارتقا کا واضح شور پر احساس ہوتا ہے۔

اس دور کی زبان میں ہمیں مختلف زبانوں کی ایک کھچڑی سی ہکتی ہوتی دکھائی دیتی ہے جس میں مقامی زبانوں کے علاوہ کھڑی بولی، بروج بھاشا، اودھی، مراٹھی، پنجابی، راجستھانی، سنسکرت اور گجری وغیرہ کے اثرات ایک ساتھ یک دہے ہیں۔ عربی، فارسی، ترکی الفاظ اس کھچڑی زبان میں ایک جلاوت پیدا کرتے آئے ایک نیا رنگ دے رہے ہیں۔ عربی فارسی کے لسانی و تہذیبی اثرات نے زبان کا خمیر اٹھنے اور جلد تک کر تیار ہو جانے کے عمل میں مدد دی۔

یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ اس دور میں قواعد کے اصول مقرر نہیں ہوئے ہیں اور مختلف زبانوں کے اصول ایک ساتھ استعمال میں آ رہے ہیں؛ مثلاً جمع بنانے کے تین طریقے ایک وقت استعمال ہو رہے ہیں؛ ”ان“ لگا کر بھی جمع بنائی جا رہی ہے، جیسے اوگ کی جمع لوگان، گل کی گلاں، حوض کی حوضاں، ہنکے کی ہنکھان وغیرہ۔ ”اون“ لگا کر بھی جمع بنائی جا رہی ہے، جیسے سیخ کی

لصائد کو سہار و نمونہ بنا کر لکھے گئے ہیں اور آج بھی، زبان و بیان کی عداوت کے باوجود، قی اعتبار سے ان کی حیثیت اتنی ہی مسلمہ ہے جتنی سودا اور ذوق کے قصائد کی ہے۔ اسی طرح مشنوی کی روایت بھی اس دور میں پختہ ہو جاتی ہے۔ نصرانی کی ”کلیشن مشقی“، مقبلی کی ”چندو بدن و سہار“، جتینی کی ”قصہ بے نظیر“، ہاشمی کی ”ہوسف زلیخا“ وہ مشنویاں ہیں جو نئی اعتبار سے اردو کی بہترین مشنویوں کے سامنے رکھی جا سکتی ہیں۔

اس دور میں مرثیہ بھی ایک مقبول صنف سخن کی حیثیت میں اپنی شکل بنانا ہے۔ عادل شاہی بادشاہ زیادہ تر شیعہ تھے۔ محرم کے زمانے میں ان کے عقائد کا اظہار چالمسوں اور دوسری رسوم کے ذریعے ہوتا تھا۔ اسی لیے ہر موقع کی ضرورت کے مطابق مرثیہ کا نظمیں اور مہالام لکھنے کا عام رواج تھا۔ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس نے ایک آدھ مرثیہ مجلس کی ضرورت کے لیے نہ لکھا ہو۔ شاہی اور مرزا کے مرثیے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ان مرثیوں کے سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ زیادہ تر گائے کے لیے لکھے گئے ہیں۔ اسی لیے ان میں غنائی رنگ گہرا ہے۔ شاہی نے اپنے مرثیے مخصوص رنگ و اگیوں کے مطابق تحریر کیے ہیں اور ہر مرثیے کے ساتھ ان رنگ و اگیوں کے نام دیے ہیں جن میں ان کو پڑھ کر مٹایا جانا چاہیے۔ ان مرثیوں میں قصہ بن کی بجائے حنفی رنگ غالب ہے۔ موضوع کے اعتبار سے انہیں مرثیہ کہا جا سکتا ہے لیکن مزاج و پشت کے اعتبار سے یہ ”گیت“ کے ذیل میں آتے ہیں۔

ہجو کی روایت بھی اسی دور میں سامنے آتی ہے۔ یہ ہجو کہیں تو غزل کے کسی شعر میں ملتی ہے اور کہیں بظاہر موضوع کی شکل میں؛ مثلاً ملک بخشود نے ہارون قاسمی گھوڑے کی ہجو لکھی ہے جو ایک طویل غزل میں ہماری نظر سے گزری اور جس کے دو شعر یہ ہیں:

رنگ میں جراسی ہو رہے ہوں کا بڑا سر زور ہے  
”دھبی چھوٹا چور ہے دل جوں پیر مردار کا“  
انکے لہو چلتا نہیں آہار میں ملتا نہیں  
جون گالہ کچھ ہلتا نہیں کھلکا ہے او ذو ہار کا

نصرانی نے اپنی اپنے زمانے کے شاعروں کی ایک طویل ہجو لکھی ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے:

سخن و شعر کہتے تھی زبانا کچھ آج بہتر ہے  
حاجت اور گویاں کی کدھر کو چمے میں گھر گھر ہے



جمع میخول، ہنگ کی جمع ہنگوں۔ جمع کا یہ طریقہ جسٹی دور میں زیادہ رائج تھا لیکن اس دور میں غالباً خال نظر آتا ہے۔ برج ہاشا کے اصول سے ابھی جمع بدلتی جا رہی ہے جیسے لین سے لین، لڈ سے لڈنوں وغیرہ۔ میں بدل ماضی مطلق بنانے میں رہی ملتا ہے۔ جناب ایک طرف کہنا (کنہ) ، لایا (لایا) ، دیکھا (دیکھا) ملتا ہے وہاں برج ہاشا کے اصول کے مطابق رہو ، آؤ ، دورو ، کھو وغیرہ ابھی استعمال میں آ رہے ہیں۔

ملکوت و دولت کے اصول بھی مقرر نہیں ہیں۔ ایک ہی لکھنے والے کے ہاں ایک لفظ ملکوت آتا ہے اور وہی لفظ دوسری جگہ دولت آتا ہے۔ اسی طرح تلفظ کا بھی کوئی معیار نہیں ہے۔ ایک ہی لفظ کہیں متحرک ہے اور کہیں ساکن۔ جو چیز اہم ہے وہ ضرورتاً شعری ہے۔ مثلاً حسن شوق کے ایک شعر میں تخت کو متحرک بھی استعمال کیا گیا ہے اور ساکن بھی :

کسے ہادیسی تخت تاج دے کسے تخت ہرے الیا راج لے  
ایلا کا بھی کوئی یکساں معیار مقرر نہیں ہے ؛ مثلاً یہ الفاظ ایسی دونوں  
شکلوں میں ملتے ہیں : وزا ، وضع - لفا ، نفع - زمیر ، ضمیر - ورم ، حکم -  
خطرا ، خطرہ - مرشد ، جوسا ، جش - مشور ، مشہور وغیرہ ۔ ل ، ڈ ،  
ٹ ، کو ، ر ، د ، ت ، لکھا جا رہا ہے ۔ کہیں کہیں چار لفظوں سے کام لے  
کر ل ، ڈ ، ٹ کو ظاہر کیا گیا ہے ۔ اسی طرح ک اور گ میں عام طور پر  
کوئی فرق نہیں کیا جاتا ۔ ہائے معروفہ و مجهولہ ہی الکا ہی طرح سے لکھی  
جاتی ہیں ۔ ۔ اور ۔ میں بھی کوئی فرق نہیں کیا جاتا ۔

اسی طرح قابلہ بھی قرانی آواز کا لحاظ رکھتے ہوئے لکھا جا رہا ہے ،  
جیسے روح کا قابلہ شروع ، الحی الخاص کا ہاس ، حوس (حواس) کا نفس ،  
اولہا کا رویداد وغیرہ ۔

ان کے علاوہ اس دور کی چند اور لسانی خصوصیات یہ ہیں :

(۱) اہل حق سے فعل بنانا۔ 'چتر' بمعنی تصویر اس سے 'چترلا' بنایا گیا ہے۔  
اسی طرح 'دہن' سے 'دہنا' وغیرہ۔

(۲) جامِ ظہور پر لفظوں سے خوفِ غفلت کم کر دیا جاتا ہے جیسے سورج (سورج) ، آہر (اھیر) ، سار (سوار) ، بیچ (بیج) ، سنا (سونا) وغیرہ ۔

(۳) اشتداد حرف کو غفتل اشغال کہا جاتا ہے، جیسے آول (اول) ، چھنچا (چھینچا) ، عَصَا (عصا) وغیرہ۔

(م) عامل بنائے گئے لیے "ہار" کا اطلاق کر لیا جاتا ہے؛ جیسے کرن ہار، زمین ہار، دن ہار، دلچپان ہار، انڈیا ہار، چاکھن ہار وغیرہ۔ اسی طرح "ہین" ہے اسی مرکبات بنائے گئے ہیں؛ جیسے مین ہین (انالیت)، ایک ہین (وحدت)، دو ہین (دور)، ذات ہین، تو ہین وغیرہ۔ مرکبات بنائے کا یہ طریقہ اس دور میں کثرت سے استعمال میں آتا ہے۔

(۵) ایک قابل ذکر خصوصیت یہ ہے کہ اگر فاعل جمع مؤنث ہے تو فعل اسی جمع مؤنث آتا ہے مثلاً :

خوشی خرمی سجا اوليتيان چلبان  
اکهزيان و پورتيان اوچهليان چلبان

(میرزا علی نامہ : حسن شوق)

خاموشی کا یہ عالم تھا کہ اس شاعر میں چوتھوں کا مذاق بھی نہیں تھا۔

(۶) علامتِ فاعل ”نے“ کا استعمال اس اور میں جہت کیم ملتا ہے ۔  
 دکھی میں علامتِ فاعل نہیں ہے ۔ لیکن ضمیر غالب میں خال خال  
 ”نے“ کا استعمال اس طرح ملتا ہے :

(حسن شوق)

(حسن شوق)

دوسری شکل اس کی ہے :

(12)

(۲) افعال معاون کی یہ شکلیں ملتی ہیں :

$$|g_1| = |g_2| = \frac{1}{2}$$

تہا۔ اتہا۔ اتھے۔ اتہار

[illegible]

1991年12月

(۸) صاف زبیں ، نیں ، کھجے ، میرا ، ہوں ، ہم ، تمہیں ، ہمتا ،  
لوں ، اقبہ ، اقبے ، تیرا ، تمہن ، تمہنا ، تمہیں ، لہر ، ہم ، اسے ،  
اپنی ، وہ ، وہ ، اوس ، ادھے ، آئی ، انوں وغیرہ ملتی ہیں ۔

(۹) اسم، ضمیر، فعل کے آخر "ج" پڑھائے۔ "بی" کے سنی پیدا ہو جاتے ہیں، جیسے دہاج (دینا بی)، خرچ (خو بی)، اسبج

(اسے ای) ، کاج (کا ای) ۔ یہ طریقہ سرسختی میں بھی ہے اور گجری میں بھی ۔ گجری میں ”ج“ کا استعمال بھی ملتا ہے جو عادل شاہی دور میں بھی بحال نظر آتا ہے ۔

(۱) اس دور میں یہ الفاظ کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں :

”رکھ (درخت) ، عاد (آواز) ، نس دن (رات دن) ، آنہو ، آنہو (آسمان) ، بھوکی (زمین) ، دھتری (دھرتی) ، برگٹ (ظاہر) ، اچور (حرف) ، نالو (نام) ، کھین (سونا) ، مہس (سر) ، کین (آنکھ) ، پتکو ، پتکھی (پرندہ) ، رکت (خون) ، دین (دانت) ، ڈوگر (ہال) ، ہونگڑا (ٹوٹکا) ، لوا (لبا) ، کالوا (ٹالا) ، سور (سورج) ، ایہال (بادل) ، اچیل (چنچل) ، تیز ، گھوڑا) ۔ بھونیک (بہت سے) وغیرہ

اس لسانی قہرے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو نے اپنی تعبیر و تشکیل کے دور میں ہر عظیم کی ہر زبان کے الفاظ ، اثر اور اصولوں کو اپنے دامن میں سمیٹا ہے اور اسی لیے یہ زبان کم و بیش سب زبانوں کی زبان بن گئی ہے ۔ آئیے اب اس دور کے ادب کا مطالعہ کریں ۔



دوسرا باب

## گجری روایت کی توسیع ، ہندی روایت کا عروج

(۱۵۲۵ء - ۱۶۲۷ء)

پہلی دور سے لے کر عادل شاہی دور کے سو سال تک ہندی روایت بھاتی بھاتی رہی ہے اور ابراہیم عادل شاہ ثانی ، جگت گرو (۱۵۸۸ء - ۱۶۰۳ء/۱۵۸۰ء - ۱۶۰۲ء) کے زمانے میں اپنے نقطہ عروج کو پہنچ جاتی ہے ۔ جگت گرو کی حکومت کے چلے چیس سال ہندی روایت کے عروج کا اہل زمانہ ہے ۔ شاہ برہان الدین جامی کی تصانیف اور جگت گرو کی ”کتاب قورس“ اسی ہندی روایت کی (جس میں گجری روایت شامل ہے) نمائندگی کرتی ہیں ۔ اس کے بعد فارسی عربی تہذیب کے اثرات ، جو اب تک دے دے سے نظر آتے تھے ، ابھرنے لگتے ہیں اور ہندی و فارسی روایت کے درمیان ایک کشمکش کا احساس ہونے لگتا ہے جو عیدل کے ”ابراہیم نامہ“ میں واضح طور پر دکھائی دیتی ہے ۔ اس دور میں تین رجحانات قابل ذکر ہیں ! ایک تو ہندی روایت جس کے نمائندے جامی اور جگت گرو ہیں ۔ دوسرے رجحان کے نمائندے عیدل اور شہباز حسینی قادری ہیں جن کی تحریروں میں ہندی روایت تو ہندی ہے لیکن ساتھ ساتھ فارسی اثرات بھی دہنے ابھرتے دکھائی دیتے ہیں ۔ تیسرا رجحان خالص فارسی اثرات کا ہے جو غزل کی شکل میں ابھر رہا ہے اور جس کی نمائندگی خواجہ بہر دہدار ثانی (۱۶ - ۱۶۰۲ء/۱۶۰۲ء) کر رہے ہیں ۔ ثانی کی حیثیت اس دور میں ایک جزیرے کی ہے ۔ اس باب میں ہم انہی رجحانات اور ان کے نمائندوں کی تصانیف نظم وثر کا مطالعہ کریں گے ۔

بیجاپور کی مخصوص ادبی روایت و تصوف کے نمائندہ شاہ برہان الدین جامی



(م - ۱۹۵۹ء/۱۳۸۷ھ) ہیں۔ برہان الدین جامی، میراجی، شمس المشرق کے صاحب زادے اور خلیفہ تھے اور اپنے وقت کے صوفیائے کرام میں ان کا شمار ہوتا تھا۔ جامی نے اپنے والد کی روایت کو قائم رکھا اور تصنیف و تالیف کے ذریعے رشد و ہدایت کے فیض کو بھی جاری رکھا۔ جامی بھی ہندوی روایت کے اسی دھارے پر بہہ رہے ہیں جسے تقریباً سوا سو سال بعد اردو زبان کا نیا معیار دینچہ، ولی کی شکل میں، مسترد کر دیتا ہے۔ اسی لیے آج ہم اسے اسلوب کی ”سٹروک روایت“ کا نام دے سکتے ہیں۔ جامی کی دو خدمات قابل ذکر ہیں: ایک تو یہ کہ الہیوں نے تصوف کے فلسفہ وجود کو مرتب کر کے اسے ایک باقاعدہ شکل دی اور آب و آتش، خاک و باد کے تعلق سے وجود کا مطالعہ کر کے اس کے چار مدارج واجب الوجود، ممکن الوجود، متعین الوجود اور عارف الوجود مقرر کیے۔ دوسری یہ کہ تصوف و اخلاق اور شریعت و طریقت کو اپنی تصانیف نظم و نثر کے ذریعے پیش کیا۔ ان دویں خدمات نے برہان الدین جامی کی شخصیت کو اہم بنا دیا۔ مختلف لائفوں کے علاوہ انہوں نے دو نثری تصانیف بھی یادگار چھوڑیں۔ راگ راگیدوں کے مطابق گیت بھی تالیف دیے اور دواوے بھی لکھے۔ جامی کا سارا کلام دیکھ کر گجرات کے شیخ ہاجن، محمود دریائی اور جیوگم دھنی یاد آ جاتے ہیں۔ روایت کے اعتبار سے جامی کا غیر گنجری کی ادبی روایت و سیار سے الگ ہونا ہے جس کا اعتراف جامی نے بار بار اپنی نظم و نثر میں کیا ہے۔ ”حجت الہی“ میں چنانچہ طالب و مرشد کا قصہ بیان کیا ہے، یہ شعر ملتے ہیں:

میں اس کا سوال جواب کچھ بولوں دیکھنا جواب  
جسے ہوں گی گیان پجاری نہ دیکھیں بھا کا گنجری  
”ارشاد نامہ“ میں ایک جگہ یہ شعر ملتا ہے:

یہ سب گنجری کیا زبان کر یہ آئینہ دہا نمان

اور ”کلمۃ الحقانی“ میں، جو جامی کی نثری تصنیف ہے، یہ الفاظ ملتے ہیں: ”سب برہان گجری نام ایں کتاب کلمۃ الحقانی خلاصہ بیان و تخیل عیان روشن شود۔“

۱۔ ”ارشاد نامہ“ کا سنہ تصنیف (۵۹۹ھ) برہان الدین جامی نے اس شعر میں ظاہر کیا ہے:

ہجرت نہ جد نودمان ارشاد نامہ لکھا جان

اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ان کا انتقال یا تو ۵۹۹ھ میں یا اس کے کچھ عرصے بعد ہوا۔ (ج - ج)

ان حوالوں سے برہان الدین جامی کے ذہنی عمل، گنجری روایت کی پیروی، اصناف و اوزان اور زبان و بیان کی روایت کا سراغ ملتا ہے جو میراجی سے ہوتی ہوئی ان تک پہنچی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ میراجی نے ہندوی میں لکھنے کا جواز یہ دیا تھا کہ لوگ چونکہ عربی فارسی نہیں سمجھتے اس لیے وہ اس زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کر رہے ہیں۔ لیکن اس کے برخلاف جامی اعتقاد کے ساتھ اسی زبان میں شاعری کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ہندوی میں شعر کہنا کوئی عیب کی بات نہیں ہے۔ اصل چیز تو معنی ہیں:

عیب نہ را کہیں ہندی بول      معنی او کچھ دیکھ دھنول  
چوں کے سوئے سحر مات      ڈالو میں جسے لاگئی بات  
بولوں کیرا تھا بازار      برو کیرا ہارس ہار  
ہندی بولوں کیا دیکھان      جسے گھر پر ساد تھا سچ گیان

اس سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ جامی کے زمانے تک اردو زبان کی ادبی روایت اتنی پختہ ہو چکی تھی کہ اب اس میں اپنے خیالات کے اظہار کے لیے کسی معنویت کی ضرورت باقی نہیں رہی تھی۔

ومیت الہادی، بشارت المذکر، ”سکھ سپیلا، منتعت الامان، لزمان از دیوان، حجت ثلثا اور ارشاد نامہ ان کی کمالیہ تصانیف ہیں اور کلمۃ الحقانی اور وجودیہ ان کی نثری تصانیف ہیں۔ ان کے علاوہ جیسا کہ اوپر لکھا گیا ہے، گیت، دواوے اور غزلیں بھی جاتی ہیں۔ برہان الدین جامی کا موضوع تصوف و اخلاق ہے اور ان کی شاعری و نثر کا مقصد اپنے مریدوں اور عقیدت مندوں کی ہدایت ہے۔ جس ان کی فکر و اظہار کا محور ہے۔

”ومیت الہادی“ میں طالبوں کو ہدایت کی گئی ہے کہ مسلسل ذکر جلی سے منزلِ لائوت حاصل ہو سکتی ہے، طریقت کے لیے شریعت پر قائم رہنا ضروری ہے اور اللہ کی ذات میں کسی کو شریک کرنا شیطانی کام ہے۔ ومیت الہادی میں ذکر ثلثی اور رابر حقیقت کی اہمیت واضح کی گئی ہے اور رابر ملوک پر چلنے اور درجاتِ عرفان حاصل کرنے کے طریقے بھی بتائے گئے ہیں۔ تسلیم و رضا وہ حقیقی راستہ ہے جو منزلِ مقصود تک لے جاتا ہے۔ اس نظم کو سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور ہر حصے میں ملوک کا ایک نظام بیان کیا گیا ہے۔ نظم

بڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ جامن اپنے سریدوں پر یہ بات واضح کرنا چاہتے ہیں کہ وہ خود بھی ان سزائوں کو پا پتکے ہیں اور ایسا ہی شخص پس کمال ہوتا ہے :  
ظاہر ہاتھ کا وہ ڈالا سکتا ہے سبحان سب پر شاید مطلقیتا قہر لہ پروان  
نظم مسلسل و مربوط ہے ۔ اوزان ہندی ہیں اور زبان و بیان اور مزاج کے اعتبار سے اسی روایت سے تعلق رکھتے ہیں ۔ موضوع کی مناسبت کی وجہ سے عربی فارسی کے الفاظ کی تعداد بھی یقیناً بڑھ گئی ہے ۔

”بشارت الذکر“<sup>۱</sup> ماثو اشعار پر مشتمل ایک نظم ہے جو پانچ ابواب میں تقسیم کی گئی ہے اور ہر باب میں ذکر جل ، ذکر قلبی ، ذکر روحی ، ذکر متری اور ذکر خفی کے عنوانات کے تحت اپنے خیالات کا اظہار کیا گیا ہے ۔ اس نظم کی ہر فارسی ہے اور انداز بیان پر بھی فارسی اسلوب کا اثر نمایاں ہے ۔ ”وصیت الہادی“ کے بعد جب ”بشارت الذکر“ کو بڑھا جائے تو ہندی اوزان کے ”رکے رکے بن“ اور فارسی کی روان و زائدہ بحر کے لہجے و اثر کو محسوس کیا جا سکتا ہے :

ہے رویت مشاہدے بے چون نہاں چشم دل مایل وہ دیکھے عیاں  
جہیں اپا اہس دیکھیا پھر کر جیسا کہوت سوئے رہا گویہ کر  
یہا ساہدہ مالیا جیسا پاس یوں کلی پھول کھلیا پوریا پاس جون

”سکہ سپہا“<sup>۲</sup> برہن الدین جامن کا ایک ”گیت“ ہے جس میں عارفانہ خیالات نظم کیے گئے ہیں ۔ اس کا مزاج اور اس کی بحر ہندی ہے اور پر تین مصرعوں کے بعد چوتھا مصرع ہر بند میں دہرایا گیا ہے ۔ نظم کا ڈھنگ دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ گا کر سنائے کے لیے لکھی گئی ہے تاکہ اہل عقل طریقت کی باتیں ، شعر و موسیقی کی زبان میں ، سن کر وجد میں آ سکیں ۔ اس کے ایک بند میں شاہ میراھی کو ”سکہ کا سرور“ کہا گیا ہے ۔ یہ گیت بڑھ کر قاضی محمود درباری کا سلام یاد آنے لگتا ہے :

”سکہ کا سرور“ شاہ میراھی آت کران لہ مالا  
سہر جیوا ہوئے ”سکہ“ میرے تہ پوری کرت بکھائی  
آکھیں جامن سوکھ سپہا چاکھیا ہوئے سو جانی  
لوگن یہ مت کچھ الادھی جن بوجہ بختوں لادھی

موسیقی کی ہندی روایت کی وجہ سے یہ نظم ”گیت“ ”کتاب نورس“ کے مزاج سے بھی قریب تر ہے

”منفعت الایمان“<sup>۱</sup> میں بھی جامن نے عوفاانہ خیالات نظم کیے ہیں ۔ یہ نظم حسد و لغت کے بند دو حصوں میں تقسیم کر دی گئی ہے ۔ پہلے حصے میں ”اعتقاد المسلمان“ بیان کیے گئے ہیں اور دوسرے حصے میں ان سے بچنے کی تلقین و نصیحت کی گئی ہے ۔ نصیحت والے حصے میں اللہ تعالیٰ کی احدیت اور قدرت پر روشنی ڈال کر قوت ایمان کا بیان کیا ہے ۔ نظم کے پہلے حصے میں بتایا گیا ہے :

قرآن نصیر اور کتاب جیتا قول ہے سوال جواب  
بعض آکھیں چھوڑ جوت آوے نا جاوے نا اس موت  
حیث سب میں دستا نادر بن اس بوجھیں سب ہے نادر  
ان کی نظروں نہیں غلظت سورج نکلیا جیسا رات  
”ذکر بیان نصیحت“ میں بتایا گیا ہے :

جن جن جالیا جیسا کوئے پہل تن بدھوں سجویا ہوئے  
لو سب ملحد قوم چار ایمان لاریں ان کے ٹھار  
ایک تل لہ یسیر ان کے پاس آنکوں ذبکھت چالنا ٹھاس  
ان خوب بوجھیں اپنا رب جس تھی دوشک عالم سب  
آخری اشعار میں یہ نتیجہ نکالا گیا ہے :

نہی ہوئی کے سب اقوال سدا ناہیں وہ کس حال  
بوجھیں ناہیں راہ سلوک غفلت راہ لگ پھولے چوک  
نہیں تو پھر پھر پھولے ہواں ہول بکار میں سر گردیاں  
یو فرمائے شاہ برہان اس میں آئے لغ ایمان

اس نظم کی بحر بھی ہندی ہے لیکن میراھی کے مقابلے میں عربی و فارسی الفاظ کا تناسب اسی طرح بڑھ گیا ہے جیسے ہندی ”کدم راہ قدم راہ“ کے مصنف نظامی کے مقابلے میں میراھی کے ہاں یہ اثرات بڑھ گئے تھے ۔ یہ الفاظ عام طور پر وہ ہیں جو مولیا کے ہاں اصطلاحات کا درجہ رکھتے ہیں ۔

”فرمان از دیوان“<sup>۲</sup> کے عنوان سے جو نظم ملتی ہے اس میں حروف تہجی کو سلوک کے کتابوں کے طور پر استعمال کیا گیا ہے ۔ یہ مختصر نظم جو انجمن

۱۔ منفعت الایمان : (قلبی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ فرمان از دیوان : (قلبی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۱۔ بشارت الذکر : (قلبی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ سکھ سپہا : (قلبی) ، ایضاً ۔



اشعار پر مشتمل ہے ، مزاج کے اعتبار سے جامی کی دوسری لغتوں سے ملتی جلتی ہے ۔ حروفِ تہجی کی تشریح کا یہ طریقہ گنجری روایت میں بھی ملتا ہے اور میراجی کے ہاں بھی ہم اسے دیکھ چکے ہیں ۔ رموز کی تشریح کا یہ طریقہ آج تک مولیائے کرام کے ہاں رائج ہے ۔ اسی طرح ایک اور نظم ”لکھنہ واحد“ میں بھی حروفِ تہجی کو طریقت کے اصولوں کی وضاحت کے لیے استعمال کیا گیا ہے ۔

”فرمان از دیوان“ کا رنگ یہ ہے :

الف ایمان اللہ پروان سب چنگ لایا  
ایسی قدرت یہ بھالت دجھا آپ چھایا  
بہ چروپ ان ایسا کیتا باقی اپنا کھیل  
بازی کھیلے آپ کھلاوے پیود رجنا میل  
ت توکل نہ پوچھیا جاوے تن من آپ نہ پیرے  
ج پیود ان اپن کووے توحید مرشد کیوے

اسی طرح ’ی‘ تک تشریح کی گئی ہے ۔ اس نظم کی ہر ہندوی دوروں کی ہر ہے ۔ لکھنہ واحد کی ہر بھی ہندوی ہے اور ہر تیسرا مصرع ہم قافیہ ہے ۔ درمیان کے ہر مصرعے کا قافیہ الگ ہے ۔ مثال کے طور پر یہ پانچ مصرعے لڑھکے :

لکھنہ واحد اپن احد ہے الف ذات اللہ احد ہے  
بہ چروپ کر اپن ایک ، ت تمام سوں پرگٹ لیک  
ت ثابت کر اپس دیکھ دیکھ واحد اپن احد ہے  
ج جوتہ جائے دیکھ اس کا اور ، ح حاضر کر جان حضور  
خ خال نہیں اس بن اور لکھنہ واحد اپن احد ہے

”حجث البقا“ ۲ جامی کی ایک طویل نظم ہے جو سولہ سو سے زیادہ اشعار پر مشتمل ہے ۔ اس نظم کا موضوع مرشد و طالب ہے جس میں ایک ایسے بے مرشد طالب کا قصہ بیان کیا گیا ہے جسے اپنے علم و فضل پر بڑا شعور تھا اور جو ہر وقت اپنے آپ میں رہتا تھا ۔ عبادت سے گریز کرتا تھا ، سیوا اور خدمت سے پرہیز کرتا تھا ۔ لیکن جب مرشد کی ہدایت میں آیا تو دنیا اس پر روشن ہو گئی اور وہ راہِ راست پر آ گیا ۔ جامی نے یہ بھی لکھا ہے کہ بد بات چیت جو طالب و مرشد کے درمیان ہوتی ، وہیو حافظے کے زور سے نظم کر دی

۱۔ لکھنہ واحد : (فلسی) ، الفین ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ حجث البقا : (فلسی) ، ایضاً ۔

گئی ہے ۔ نظم کی زبان کو ”گنجری“ کہا گیا ہے ۔ اس کا پورا پورا ”یہاں یہ ہے کہ چلے “در حق طالب“ اشعار لکھے گئے ہیں ، پھر ”در حق مرشد“ اشعار آئے ہیں ۔ اس کے بعد نظم میں ’سوال طالب‘ اور ’جواب مرشد‘ کو نظم کیا گیا ہے اور تہجی کی گئی ہے کہ طالب کا کام یہ ہے کہ وہ خدا سے کو لنگائے اور مرشد کی بات پر ایمان لائے ۔ جیسے لہی ۴ نے کہا کہ قرآن اللہ کی کتاب ہے اور ہم ایمان لے آئے اور ساری کائنات روشن ہو گئی ۔ اسی طرح مرشد کی بات کو ماننا چاہیے کہ اس میں نالکے مضمر ہیں :

ہو جامی لکھیا ہوں یہ ایک یک معنا کوول  
جے ہودی لوگ عوام نے مرشد نے لہام

اسی طرح وہ لوگ بھی اس بے مرشد کی طرح راہِ راست پر آ جائیں گے جس نے یہ ساری باتیں سن کر مرشد کے ہاؤں پکڑ لیے تھے اور چہل حرام چھوڑ کر ہدایت پالی تھی ۔

یوں کہ کر پکڑیا ہالوں عہ پیری وولا چھالوں  
آن چوڑیا چہل حرام اور ملحد کپرا کام  
جس جس کوں ایسا پیر اس روشن سب زبیر  
اس نہم پیر ادراک و راہ حقیقت پاک  
پیر میرا اخص الخاص جے توحید اس کے پاس  
اس طالب آہا پاک پوجہ خوب کیا ادراک

نظم کو کلامِ مرشد ، کلامِ مصنف ، کلامِ طالب ، جوابِ مرشد وغیرہ کے عنوانات کے تحت دیلا یا گیا ہے ۔ اس کی ہر بھی ہندوی ہے اور ان گنی چنی چند ہجروں میں سے ہے جن میں قدرے روانی کا احساس ہوتا ہے ۔ اس نظم کو جامی کی چہرین نظم کہا جاسکتا ہے ۔

”ارشاد نامہ“ ۱۱ حجث البقا سے بھی طویل نظم ہے جو ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ہے ۔ میں وہ نظم ہے جس کا سنہ تصنیف ایک شعر میں ۸۹۰/۸۹۱ و ۸۹۲/۸۹۳ ظاہر کیا گیا ہے اور جس کی مدد سے ان کے دورِ حیات اور -ال وولات کا تعین کیا جاسکتا ہے ۔ ہر اس کی ہی ہندوی ہے اور موضوع کلام بھی وہی ہے جو جامی کی دوسری لغتوں میں ملتا ہے ۔ جامی نے نظم میں ایک جگہ اس کے

۱۔ ارشاد نامہ : (فلسی) الفین ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

موضوع کی طرف بخود بھی اشارہ کیا ہے :

شریعت طریقت خطیقت سوں  
مجھے لایا۔ معرفت سوں  
جسے کچھ کہتا اس میں سوال جواب اٹھتا ہے۔ در حال

اس نظم میں حدوت و قدم ، ذات و صفات اور جبر و قدر جیسے مسائل پر بھی اظہار خیال کیا گیا ہے اور کفر و اسلام ، دوزخ و بہشت ، روح و نفس ، شہود و وجود ، سلوک و معرفت ، عرفان اور دیدار الہی ، تزکیہ نفس ، مقامات شیطانی وغیرہ جیسے موضوعات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے ۔ یہ سب مسائل ، جیسا کہ دوسری مقاموں میں بھی ملتا ہے ، سوال طالب اور جواب مرشد کے انداز میں لکھے گئے ہیں ۔ نظم کی طوالت اور یکسانیت اکتا دینے والی ہے ۔ موضوع بڑا ہے اور اظہار بیان بھی کششوں چل رہا ہے اس لیے اس میں وہ اثر ہوں نہیں ہے جو جامی کی مختصر نظموں یا ”محبت الہی“ میں ملتا ہے ۔ یہ ضرور ہے کہ اس دور میں اُن لوگوں سے کسی فنی شعور کی امید رکھنا بے جا مطالبہ ہے ۔ ان کے ہاں تو مقصد کی اہمیت اظہار سے بالا تر رہتی ہے لیکن یہاں الہی سائنس کا بھی اظہار نہیں ہوتا جتنا اشرف کی ”لور بار“ میں نظر آتا ہے ۔

برہان الدین جامی نے طویل و مختصر نظموں کے علاوہ گیت اور دوبارے بھی لکھے ہیں اور یہاں اسی روایت کی پیروی کی ہے جو گنجری ادب میں ملتی ہے ۔ دوبارے اور گیت ہندوی روایت سے تعلق رکھتے ہیں اور مولیٰ شاعری کا قدیم ترین نمونہ ہیں ۔ دوبارے کا ، موضوع انسانی سچائیاں اور دکھ سکھ ہیں جن کو عام زبان میں عام زندگی کے حوالے سے تعمیم کے رنگ میں پیش کیا جاتا ہے ۔ دنیا کی بے ثباتی ، لغیرانہ انداز نظر اور ایسے موضوعات جن سے روزمرہ کی زندگی میں واسطہ پڑتا ہے ، دوبروں میں رنگ گھولتے ہیں ۔ لہجے کی مٹھاس اور نرمی ، بیان میں دل کو کھرچنے والا لوج اور لفظوں کے استعمال میں ہجرے کی گھلاوٹ رس بھرتی ہے ۔ لیکن جامی کے دوبروں اور گیتوں میں آج بھی اس لیے کوئی دلکشی محسوس نہیں ہوتی کہ یہ زبان و بیان کی متروک روایت سے تعلق رکھتے ہیں ۔ آج ان کی کوئی ادبی حیثیت نہیں ہے لیکن اردو زبان کے راستے کے یہ وہ لسانی نقوش ہیں جن سے ہو کر اردو زبان و ادب چاں تک پہنچے ہیں ۔ اُنہی زمانے میں یہ سون پرے تھے ، آج پتھر روڑے ہیں :

سو کھ کا سرور چھوڑ کر سکھی ڈاڑی پھرئیں ہاں  
کریں مہلاوا سندر سبیں جسے موتیوں لا کے کھان

جب لگے تے تیں چھوڑیا جو کون تب لگے ہوتا دور  
جب لگے نظر تیں چھوڑے آئندہ کون تب لگے ہوتا دور  
جب لگے نہا تیں چھوڑیا کان کون تو سب اعضا حال  
جب لگے نہم تیں چھوڑیا دل کون ہو چھت ہو نرال  
ہوں سب تن میں من برتن دیکھ بھوڑیں اے سوکھ دوکھ  
دوکھ سوکھ یکا کرسی تو پاسے سچ کا سوکھ

شیخ باجن ، معروف خروائی اور کام دھنی کے ہاں ہم دیکھ چکے ہیں کہ الہوں نے راگ راگنیوں کے مطابق نظمیں (گیت) ترتیب دی ہیں ۔ صوفیہ شاعری کا یہ علم اور مقبول انداز رہا ہے ۔ جامی نے جو گیت لکھے ہیں ان میں بھی بولوں کو راگ راگنیوں کے مطابق لکھا گیا ہے اور اُس راگ کا نام بھی دے دیا ہے جس میں اُسے گا کر بڑھنا چاہیے مثلاً در مقام ملار عقدہ ، در مقام اڈتہ ، در مقام کوڑی ، در مقام کنڑا ، در مقام ہلاوں ، در مقام بھاگڑا وغیرہ ۔ ان گیتوں پر ، جنہیں گجری روایت کی پیروی میں عقدہ یا مکلفہ کا نام بھی دیا گیا ہے ، ہندو اسطور کا رنگ گھرا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ یہ گیت موسیقی کی زبان میں لکھے گئے ہیں ۔ یہاں سری کرشن بھی ہیں اور شیو بھی ۔ موضوعات صوفیانہ ہیں ۔ مرشد کی جوت سے سب اندھیارے اٹھ جاتے ہیں اور معشوق کا مشاہدہ ہو جاتا ہے ۔ الہی ذات کو اللہ کی ذات میں فنا کرنے سے عرفان حاصل ہوتا ہے ۔ یہاں پوری انسانیت کو اپنی وسعت کا دوس دیا گیا ہے ۔ ”در مقام ملار عقدہ“ یہ گیت دیکھوئے جو بہشت ، زبان و بیان اور فکر کے اعتبار سے گجری روایت کے میں مطابق ہے :

عقدہ

ہوج کر لہو کشت اپنا رے لالہ  
رہن رہو میرا کوئی لا کرے صفیالہ

اپنے

بہن سورس شد کے اپنے رے ہول  
دیکھت آوے شد کوں ہرم کاروں



چلو دی چال تو میں خسرو کیری دہاں کھلیاں باتاں بولیں اپنے رستے خیال

گفت سبیری ست جاویں کیاں کھال

بولے جام تیں کسی کا مجال

شعر چڑیا بات میرے کہوں لیجائیں کہاں اتال

زبان و بیان کا یہ وہ مخصوص رنگ ہے جس کا تعلق ہندوی روایت سے ہے لیکن اسی کے ساتھ کہیں کہیں وہ رنگ بیان بھی ملتا ہے جہاں فارسی رنگ و اثر نے گت کو چلے رنگ سے الگ کر دیا ہے۔ مثلاً ”نور مقام اہنگ“ میں جو گیت لکھا گیا ہے اس میں یہ رنگ بہت واضح ہے :

ہوا اس شبادت حال میں مرا تہ سوں رہنا

لے مشاہدہ معشوق کا عاشق اہیں کھوتا

جام لائی ہو اس میں یا اس آپ میں لینا

دونوں گیتوں کے بولوں کے مجموعی تاثر سے دو رنگ ابھرتے ہیں ! ایک رنگ پر ہندوی اسطور و اسلوب غالب ہے اور دوسرے پر فارسی رنگ و اسلوب حاوی ہے۔ اس دور کے ادب کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ یہاں ہمیں ان دو طرز ہائے احساس اور دو اسلوب کے درمیان کشمکش کا احساس ہونے لگتا ہے۔ ابھی اردو ادب نے چند صدیوں کا سفر طے کر کے صرف چند میل کی مسافت طے کی ہے۔

یہ کشمکش ہمیں برہان الدین جامی کی نثر میں دکھائی دیتی ہے، بلکہ شامری کے مقابلے میں یہ دوسرا رنگ چان زیادہ نمایاں ہے۔ ”کلمۃ الحقائق“ اور ”رسالہ وجودیہ“ ان کی نثری تصانیف ہیں۔ باقی دوسری نثری تصانیف ”مشکوٰۃ“ ہیں۔ اردو نثر کی تاریخ میں برہان الدین جامی کی اہمیت ان کی اولیت ہے۔ ان سے پہلے کی کوئی نثری تصنیف ہم تک نہیں پہنچی۔ اب یہ بات بھی یادہ ثبوت کو پہنچ گئی ہے کہ ”معراج العاشقین“ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی تصنیف نہیں ہے بلکہ گیارھویں صدی ہجری کے اواخر یا بارہویں صدی ہجری کے اوائل کی تصنیف ہے اور اس کے مصنف غلام شاہ حسینی بجاپوری ہیں۔

”کلمۃ الحقائق“ میں شریعت و طریقت کے مسائل بیان کئے گئے ہیں۔ اس میں قدیم متناہی و فلسفہ کے ان موضوعات پر بھی روشنی ڈال گئی ہے جن

۱۔ ۲۔ غلطوطات الجہن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

ہر زمانہ قدیم سے بحث ہوتی رہی ہے ! مثلاً خدا کی ذات و صفات، قدیم و حادث، ابتدا و انتہا، خدا تھا تو کیوں تھا ؟ کہاں تھا ؟ بے چوں و چنگوں تھا ؟ اسی طرح قدرت کیا ہے ؟ قدرت و خدا میں کیا فرق ہے ؟ سبب کچھ نہیں تھا اور خدا تھا تو نور خدا کیوں ظہور میں آیا ؟ خدا نے تعالیٰ کا دیدار کرنا چاہا ہے کہ نہیں ؟ خدا سب سے اچھا کیوں ہے ؟ وہ اپنی قدرت میں محیط کیوں ہے اور ہماری روح میں کیوں محیط ہے ؟ روح اور امر کیوں ہیں ؟ تقدیر و تدبیر سے کیا مراد ہے ؟ عبادت کیسے کہتے ہیں ؟ نکر سے کیا مراد ہے ؟ اسی طرح شریعت و طریقت کے مسائل مثلاً نفس کی قسمیں، خیر و شر، راہ سلوک، راہ شریعت، منزل تائید اور منزل شکوت کے مسائل پر روشنی ڈالی ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ وجود کی کتنی قسمیں ہیں اور ان کے کیا معنی ہیں ؟ مرشد کی کیا اہمیت ہے اور اس سے کیا فائدے حاصل ہوتے ہیں ؟ ذکر، مراقبہ اور اسباب الہی کے طریقے اور فوائد کیا ہیں ؟ یہ اور اسی قسم کے موضوعات پر سوال و جواب کے انداز میں روشنی ڈالی گئی ہے۔ مرید سوال پوچھتا ہے، مرشد جواب دیتا ہے۔ فارسی جملے سوال اور جواب دونوں میں ساتھ ساتھ ملتے پلتے ہیں، کہیں سوال فارسی میں ہے اور جواب اردو میں۔ کہیں سوال اردو میں ہے اور جواب فارسی میں اور کہیں فارسی و اردو ملی جلی چلتی ہیں۔ برہان الدین جامی نے اپنی اس نثری تصنیف میں شریعت و طریقت کے ان تمام مسائل کو یکجا کرنے کی کوشش کی ہے جو اس زمانے میں رائج تھے یا خود جامی کے فلسفہ تصوف کے ساتھ مخصوص تھے۔ موضوع کے لحاظ سے ابھی یہ تصنیف اہمیت رکھتی ہے۔

”کلمۃ الحقائق“ کے اسلوب کے سلسلے میں قابل ذکر بات یہ ہے کہ یہاں ہندوی و فارسی طرز احساس کی کشمکش زیادہ ابھر کر سامنے آئی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ فارسی اسلوب و آہنگ غالب آنے کے لیے ہاتھ پیر مار رہا ہے اور اردو نثر کا پہلا ادبی اسلوب اپنی کشمکش کی کوکھ سے جنم لے رہا ہے۔ مثلاً یہ اقتباس لیجیے :

”توں بندہ خدا تھے تو فعل تیرے وہ یوں خدا تھے۔ جسے تیری طاقت میں آتا و کار کیاں قدرت غالب الہی خداست و آہ تہی کہ در کار دنیا نفسانی سجدہ کوشش تدبیر قوی دیکھلانا و در کار خداں یعنی کابل میں کند انصاف نہ شوی درخور۔“

یہ رنگ بیان ”کلمۃ الحقائق“ میں عام ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو کا نثری اسلوب فارسی کے سہارے اٹھڑا ہونے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس کے لہجے

ہیں ، جملے کی ساخت میں وہی انداز ہے جو فارسی نثر میں ملتا ہے ۔ اسی کے زیر اثر جام جمیع و مقلد عبارت لکھنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن جلد ہی ، زبان کی کمزور روایت کی وجہ سے ، یہ سرا ہاتھ سے چھوٹ چھوٹ جاتا ہے ۔ جام کے ہاں یہ شعوری فعل ہے اور جہاں انہیں اظہار میں ذرا سی آسانی پسرا آتی ہے وہاں وہ اسی نوع کی عبارت کو اختیار کر لیتے ہیں ؟ مثلاً کلمۃ العنقا کے ابتدائی جملوں میں اسلوب کا یہ شعوری فعل بہت نمایاں ہے :

”اللہ کرے جو ہوئے کہ قادر توانا ہوئے کہ قدیم اقدیم کا بھی کرنا ہر ۔  
سمیع سمیع سو تیرا تھار و سوج و بالہی توج نہی یار جہان کچھ نہیں ۔  
چی تھا نہیں ۔ دوجا شریک کوئی نہیں ۔ ایسا حال سمجھنا خدا تیر ۔ خدا  
کوں جی ہر کرم خدا کا ہوئے ۔ سب یوں زبان گجری نام این کتاب  
کلمۃ العنقا خلاصہ بیان و مجملہ عیاں روشن شود کہ خدا نے تعالیٰ  
قدیم اقدیم کہوں تھا ۔ ذات و صفات و کل مخلوقات ابتدا و انتہا باقی و  
باقی قدیم و جدید ہا ہمہ و ہر ہمہ ہدیں سب سوال و جواب روشن کر  
دیکھ لایا ہوئے انشاء اللہ تعالیٰ کہ خدا نے تعالیٰ عالم الغیب والشہادت  
خدا نے تعالیٰ کی نظر ادراک کرنا ہی ہے ۔ جملہ مخلوقات پر جاری نظر  
نہیں الٹنا ہی ہے ۔ ذات قدیمی ہر کہ اگر اس کی کوئی آہی ہوچھی تو  
شریک کھڑا رہا ۔“

جام نے اس زبان کو بھی ”گجری“ کہا ہے لیکن یہاں یہ زبان ایک نئے  
اسلوب ، ذخیرۃ الفاظ اور آہنگ سے روشناس ہو رہی ہے ۔ یہ جام کا وہ اسلوب  
نہیں ہے جو عام طور پر ان کی شاعری میں نظر آتا ہے ۔ وہاں یہ نقوش مے دے  
ہیں لیکن نثر میں یہ نقوش ابھرے اُترتے ہیں ۔ یہی اسلوب جام کی دوسری  
تجلی ”رسالہ وجودیہ“ میں زیادہ کھل کر سامنے آیا ہے ۔ موضوع اس کا بھی  
تصوف ہے جس میں ”وجود“ کے مسئلے پر اظہار خیال کیا گیا ہے ۔ ”وجودیہ“  
میں چاہے اظہار بھی آئے ہیں ۔ اس کی نثر میں فارسی اثر و آہنگ دکنی اسلوب  
میں چلبہ ہو گیا ہے اور اس میں ایک ترقیب ، ایک تسلسل بھی پیدا ہو چلا  
ہے ۔ اس بات کو ایک اقتباس سے سمجھا جا سکتا ہے :

”اے کن واجب الوجود کہے سو یہی کرتے کرنا اس وجود پر لازم

ہوا ہے ، آئیں ہر جیوں یارہ برس کا ہوئے لگ لہج لازم نہیں اس  
معنی واجب الوجود کہے یعنی لازم الوجود جیوں چاول کا موڑ بھرتا  
بھرتی سون تعلق ہے یوں لا کے خدا تعالیٰ کو واجب الوجود  
کہتے ہیں ۔ ویسا اے اچھیکا او واجب ذات سون دایم قائم ہے ۔  
مقام ، شیطانی یعنی حلال پور حرام یک کر سمجھا سو ۔ بات شریعت ،  
یعنی خدا کرو کھیا پور نگاہ کرو کھیا ۔ دونوں سمج کر ملتا سو ۔  
ذکر چل ، یعنی خدا کا یاد کرتا اس کن سون ظاہر ہو ۔ لیسر بارہ ،  
یعنی خدا بنا کیا اور کرو ، ۔ منزل للموت یعنی حیوانات کی حقت  
ہو کر کھانا پینا پھوٹا وئے کسی کی خبر نہیں یوں خدا کی یاد میں الہیں  
فراموش کرنا سو ۔ ”دسرا کن ممکن الوجود یعنی روحانی کن لہشتے کا  
ایسا سو کا ایسا اس کن میں او کن ہے سو پاٹ ۔ طریقت یعنی باطن میں  
اس کن لگ الٹنا سو ۔ ذکر قلبی یعنی اس کن سون یاد کرنا خدا کا  
یعنی دکنی زبان سون سو ۔ عقل وہم یعنی ہر کے نور میں خدا کی ذات  
یوں ہے جیوں بھول میں باس یوں سمج کر آیا سو ۔ مستع الوجود یعنی  
پسرا اندھاری رات نیر جیوں کھراں ۔ اڑاں پاڑاں لان دسین یوں کرنا  
سو پاٹ ۔“

اس کے بعد سوال و جواب کے انداز میں تصوف کے مسائل پر روشنی ڈالی ہے ۔  
”کلمۃ العنقا“ اور ”وجودیہ“ کے اسلوب میں فرق یہ ہے کہ اول الذکر میں  
مسائل کو اصطلاحات کے ذریعے اشاروں میں بیان کیا گیا ہے لیکن ”وجودیہ“  
میں مسائل کی وضاحت کی گئی ہے ۔ تشریح و وضاحت کی وجہ ہی سے وجودیہ میں  
لسانہ باقاعدگی اور ترتیب آگئی ہے اور یہ انداز امین الدین اعلیٰ کی نثر سے  
قریب تر ہو گیا ہے جو اس روایت سے اپنے تصوف ، اپنی شاعری اور اپنی نثر  
کا چراغ چلائے ہیں ۔

جام ، میراجی سے زیادہ اعتماد کے ساتھ اردو زبان میں اظہار کرتے ہوئے  
دکھائی دیتے ہیں ۔ وہ بنیادی طور پر میراجی کی روایت کی تکرار ضرور کرتے ہیں  
لیکن ساتھ ساتھ جام کے ہاں میراجی کی مخصوص فکر اور اسلوب بیان بھی آگے  
اڑھتے ہیں ۔ جام اس متروک اسلوب و روایت کے نمائندہ ہیں جو گجری کی  
کوکہ سے جنم لیتی ہے اور اسی لیے آج ان کے کلام میں ایک اکٹا دہنے والی  
یکسانیت کا احساس ہوتا ہے ۔ کسی زندہ زبان و ادب کی روایت ہونی ہنی پگڑی  
ہے ۔ اس کے بٹنے میں سینکڑوں آوازیں شامل ہوتی ہیں ۔ ان میں سے کچھ آئے



والی نسلوں کے لیے بے معنی ہو جاتی ہیں اور کچھ زائد روایت کا حصہ بن کر ان کے دلوں کے ساتھ دھڑکنے لگتی ہیں۔ جامن کی روایت بھی الہی آوازوں میں شامل ہو کر گم ہو جاتی ہے۔

برہان الدین جامن کی وفات ابراہیم عادل شاہ ثانی کے دور حکومت میں ہوئی۔ اس وقت ہندوستان پر شہنشاہ اکبر کی حکمرانی تھی اور گولکنڈا میں ہد علی قطب شاہ (۵۹۸۸ھ - ۱۰۰۰ھ/۱۵۸۰ء - ۱۶۱۱ء) قتل سلطنت پر مشتمل تھا۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی (۵۹۸۸ھ - ۱۰۰۳ھ/۱۵۸۸ء - ۱۶۲۷ء) موسیقی میں سہارت کی وجہ سے عرف عام میں ”چنگ گرو“ کے نام سے مشہور تھا۔ ایک مصرعے میں اس نے خود اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے :

ابراہیم گائے بھائے پر چنگ چنگ گرو ناد سورت خطاب رائے - (گیت ۵۰)  
عبدل نے بھی ابراہیم نامہ میں نورس کے تعلق سے اسے چنگ گرو لکھا ہے :

اول تھے خدا یوں کیا آشکار ہوا چنگ گرو شاہ نورس نگار  
ابراہیم عادل شاہ ثانی ہندوستانی روایت کا والد و شیدا تھا۔ دکنی اس کی مادری زبان تھی لیکن فارسی بھی خوب سمجھ لیتا تھا<sup>۱</sup>۔ تاریخ، موسیقی اور شاعری سے اسے گہری دل چسپی تھی اور علوم و مروجہ پر اسے قدرت حاصل تھی۔ اپنی خالداںی روایت کے مطابق ذی علم و ہمتیوں اور اہل ہنر کا بے حد قدردان تھا۔ اس سرپرستی کا نتیجہ یہ ہوا کہ دلیا جہاں کے اہل کمال بجاہور میں جمع ہو گئے اور انھوں نے علم و ادب کے ایسے کارنامے چھوڑے جن کی خوشبو آج بھی ذہن انسانی کو معطر کر رہی ہے۔ چھ قاسم فرشتہ، رفیع الدین شیرازی، ”سلا“ ظہوری، ملک قاسمی، ابو طالب کلیم، سچر کشی، شیخ علم اللہ محدث، شاہ حبیبت اللہ اور دوسرے اہل علم و ادب مختلف مقامات سے آکر اسی بادشاہ کے دربار سے وابستہ ہو گئے۔ موسیقی و شاعری سے ابراہیم عادل شاہ ثانی کو اتنا گہرا لگاؤ تھا کہ وہ اپنی لرحصت کا زیادہ وقت اسی شوق کو پورا کرنے میں صرف کرتا۔ ”کتاب نورس“ اس کے ذوق شاعری و موسیقی کا اظہار ہے۔

”کتاب نورس“ (۱۵۹۷ھ/۱۵۹۷ء) میں چنگ گرو نے مخصوص راک

راگنیوں کے مطابق الٹک الٹک گیت ترتیب دیے ہیں۔ اس میں سترہ راگوں کے وقت ۵۹ گیت اور سترہ دوہرے لکھے گئے ہیں۔ ہر گیت سے پہلے راگ کا نام دیا گیا ہے، جیسے در مقام وام گری نورس، در مقام بھیرو نورس، دو مقام مارو نورس، در مقام اسوری نورس، در مقام دھناسری نورس، در مقام ملار نورس، در مقام کلیان نورس، در مقام ٹوڈی نورس، در مقام کٹرا نورس، در مقام بھووالی نورس وغیرہ۔ راگ راگنیوں کے مطابق گیت اور دوہرے لکھنے کا یہ وہی طریقہ ہے جو ہمیں گجرات کے شیخ ہاجن، کام دھنی اور محمود درانی کے ہاں ملتا ہے اور جس کی پوری بجاہور کے جامن بھی کرتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ گجرات کے شعرا اور دکن کے جامن کے ہاں ان گیتوں کا موضوع معشوق و عشاق ہے اور ابراہیم کے ہاں عشق رنگ غالب ہے۔ یہ عشق مجازی اور جسمانی ہے جس کا اظہار ان گیتوں میں خوب صورتی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ جب گائے والے ان گیتوں کو ”سرتال“ میں گائے ہوں گے تو شاعری کے چور موسیقی کے ظلم کو دور لا کر دیتے ہوں گے۔ گیتوں میں خیال کا حسن زبان کی دشواری پر حاوی آنے ہی دل کو ہٹھی میں لے لیتا ہے۔ کتاب نورس گیتوں کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ان گیتوں میں حسن و جمال کی رعنائیوں، تختل کی سحرانگیز رنگینوں، عشق کی دلی آگ، پُر اثر تشبیہات اور ہنر و جمال کی رنگا رنگ کیفیات کا خوب صورت اظہار ملتا ہے۔ چنانچہ ایک ایسے عاشق کی تصویر ابھرتی ہے جس نے ہمیشہ کامرائی کے قدم چوسے ہیں اور زندگی کے ماحرے دل بھر کر شراب پی ہے۔ مست آنکھوں والی محبوبہ، بالوں کا چوڑا کھینے، ہونٹ کا بوسہ لینی، محتالہ پال سے شراب کے دوز چلائی ابراہیم کو دیکھ کر اپنے جامے میں بھولی نہیں ملتی۔ محبوبہ کا جسم چاندی، ہواٹ سبب، جسم مبتدل، آنکھ شراب کی بوبل، کان سونے کے جالفر، زلف کی لٹ لاک کا پھول، معنی سون اور چہرہ چاند ہے، اور شاعر چکور کی طرح اس کی محبت میں گرفتار ہے۔ کیڑوں کے رنگ بھی گیتوں میں رنگ کھول رہے ہیں۔ ”در مقام بھیرو نورس“ کا یہ گیت دیکھیے :

بارے چالدا آنکھوں کشتہ دین ”دوق“ لاکھی  
من چاہے ”سورس“ بھی ہم تم کہہ دیں اب سبھی

ہیں

بہا لو دیکھ کون ترا ”سورس“ دیکھو آئے کا  
گھر گھر چھپ رہا جاسوس سب مدہ پتہ چاؤے کا

۱۔ اسد بیگ جو ۱۶۰۰ء میں بجاہور میں مغل سفیر تھا، لکھتا ہے کہ ”انارسی خوب می فہمد، اسکا جواب بھی توانست گفت و بقدر شکستہ می گفت۔“ وقائع اسد بیگ : قلمی، مولانا آزاد لائبریری، علی گڑھ، بحوالہ مقدمہ ابراہیم لاسہ : ص ۱۲، مطبوعہ شعبہ اسانیات علی گڑھ ۱۹۶۹ء۔

یہ وہاں تو دیکھ چا ٹاک دھاوے کا  
ابراہیم گھسو جاگ ایسا ہو کہاں ہاوے کا  
سندھیاں کر جنگار لوب کٹھ لاوے کا  
رات تھوڑی سندن تھوٹ تہا اٹھ جاوے کا

اے ہمارے چاند اچھ سے بتاؤں کہ دن میں ہم دونوں دکھی  
دائے ہیں اس لیے اب جب کہ دل پسند رات آگئی تو ہمیں خوش  
ہوٹا چاہیے۔ چراغ کو بجھا دوں وغہ ڈر ہے کہ کہیں سوج نکل  
لہ آئے اور یہ گھر کا جاسوس شب وصال کی تمام کیفیتوں کو  
رقیب سوج تک نہ پہنچا دے۔ تو پھٹے آئی۔ دیکھ ایسا نہ ہو  
وہ چلا جائے۔ اے ابراہیم ایہ وقت سوئے کا نہیں۔ ایسا دوست  
بھر نہ ملے گا۔ شام کو پوری طرح آراستہ کر لینا چاہیے تاکہ  
دوست تیری طرف توجہ ہو سکے۔ رات تھوڑی باقی ہے۔  
عشق کی آگ تیز ہے۔ السوس کہ دوست بہت جلد وخصت ہو  
جائے گا۔ ۱۵۱

”کتاب لورس“ کے سب گیت جنگ گھرو کی روح کی ترجمانی کرتے ہیں۔  
اس کی پسندیدہ چیزیں، اس کے عقائد، خواہشات اور خیالات ان گیتوں سے ظاہر  
ہوتے ہیں۔ اس نے ایک جنگ لکھا ہے کہ ”اس دنیا میں دو چیزوں کی ضرورت  
ہے: ایک طبورا اور دوسری خوب صورت عورت“۔ اپنے طبورے کا، جسے وہ  
موتی خان کے نام سے پکارتا ہے، اس نے دو تین جنگ بڑی محبت سے ذکر کیا  
ہے اور خوب صورت عورت کے جسم کی خوش بو اور وصال کی رفتاریوں سے اپنے  
گیتوں میں گرمی لینا کی ہے۔ ”لورس“ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ علم  
کا شیدائی ہے۔ ایک جنگ کہتا ہے کہ ”اے ”مردہ دل یوقول“ من، بغیر علم  
کے زندہ رہنا کتنا عجیب ہے۔“ ایک اور جنگ کہتا ہے کہ ”اے ابراہیم! جس  
کو علم درکار ہو اُٹھ پکے سو ہو کر موسیقی کے استاد (مرستی) کی خدمت کرنا  
چاہیے۔“ گیتوں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کانے پچانے میں آئے اتنا انہماک  
لیا کہ دولت سے بھی اس کا دل بھر گیا تھا۔ ”ابراہیم گانہ پچاتا ہے اور اس کا  
دل لچھمی سے لہزار ہو گیا ہے۔“ ”مرستی دیوی ابراہیم سے خوش ہو گئی۔“

۱۔ کتاب لورس: مرتبہ ڈاکٹر لذیر احمد، ص ۱۶۶ - ۱۶۷، دہلی محل لکھنؤ  
۱۹۵۵ء (ترجمے کے بخونے اور حوالے اسی کتاب سے کیے گئے ہیں)۔

اس وجہ سے اس کی آواز روز بروز دلکشی ہوتی گئی۔“ ”ابراہیم جو موسیقی میں  
بڑا کامل ہے، گا رہا ہے۔“ ایک جگہ اس نے اپنا طبع بھی بیان کیا ہے جس  
سے اس کے مزاج، درویشانہ حالت اور شاہانہ وقار و علم دوستی کا پتا چلتا ہے۔  
لکھتا ہے کہ ”ایک ہاتھ میں ساز ہے، دوسرے ہاتھ میں کتاب جس کو دیکھتا  
ہے اور لورس کے گیت گانا جاتا ہے، اس کا لباس زعفرانی ہے، دانت کالے اور  
ناخن پر سیاہی لگی ہے۔ بڑا ہرستہ اور محبت کرنے والا ہے، اس کے گیتوں میں  
پشور کی سلا پڑی ہے۔ اس کا عزیز شہر شیدا پور (بیجاپور) اور محبوب سوری  
ہاتھی ہے۔ ابراہیم کے باپ غلام کے دیوتا گیتی اور مان ٹاک مرستی ہیں۔“

کتاب لورس ایک طرف گیلے والوں کے لیے موسیقی کے بول سیھا کرتی ہے  
اور دوسری طرف اس کے خالق کے مزاج، پسند و ناپسند اور ذہنی کیفیت پر  
بھی روشنی ڈالتی ہے۔ یہ کوئی مسلسل و مربوط نظام نہیں ہے بلکہ متفرق گیتوں  
کا مجموعہ ہے۔ ان گیتوں پر ہندو دوومالا کا اثر گہرا ہے۔ وہ مرستی کو مانا  
کہتا ہے اور اس سے زبردست عقیدت کا اظہار کرتا ہے۔ گیتی، شو، پاربی،  
ہنوت، رام، ”دکا“، اندرا کا ذکر محبت و عقیدت کے ساتھ بار بار کرتا ہے۔ لیکن  
الہی کے ساتھ وہ آنحضرتؐ اور مرشد خواجہ بندہ نواز گھسو دراز کا ذکر بھی  
بڑی عقیدت کے ساتھ کرتا ہے۔ کئی گیتوں میں اڑی صاحبہ (خلیفہ سلطان) کا  
ذکر بھی دعائے کلمات کے ساتھ کیا ہے اور اس عالی ہمت خاتون کی موجودگی  
پر اظہار خوشی کیا ہے۔ ایک گیت میں خصوصیت کے ساتھ اپنی بیوی  
چاند سلطان کے حسن و جمال کی تعریف کرتا ہے کہ ”ایسی خوب صورت عورتیں  
کہاں ہوتی ہیں جو اتنی پوشیدہ، ماری خدایوں کا بھستہ، شہرین سخن،  
عقل مند، دیکھنے خیال اور حایم و بزرگوار ہوں۔“ ان گیتوں میں اپنے محبوب ہاتھی  
آٹھی خان کا ذکر بھی کرتا ہے۔ کئی گیتوں میں اس نے مختلف راگ واکاروں  
کی دیوریوں کی تصویریں بھی کھینچی ہیں جن میں کرنائی، رام گری، اسوری،  
کیداری، کھائی، یھو راگ کی تصویریں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

یہ بات دلچسپ ہے کہ ابراہیم ہر راگ راگنی کے ساتھ ”لورس“ کا لفظ  
استعمال کرتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ لفظ لورس اُسے بہت عزیز تھا  
اور اسی لیے اس نے اپنے محل، اپنے مکے، اپنے شہر، اپنی کتاب،  
اپنی پسندیدہ شراب اور چھٹکنے وغیرہ کے نام کے ساتھ لورس کا لفظ لگا دیا  
لیا۔ لیکن لفظ لورس کی پسندیدگی اور کثرت استعمال کی اصل وجہ یہ تھی کہ اس



نے علمی موسیقی میں کمال حاصل کر کے راگنیوں میں جو تبدیلیاں کی تھیں، اور جو گانگی کے مروجہ طریقوں سے مختلف تھیں، ان کو وہ پورے معاشرے میں پھیلا کر مقبول بنانا چاہتا تھا۔ اسی لیے ایک طرف اس نے ہر راگ کے ساتھ نورس کا لفظ لگا کر اسے پڑانے راگ سے الگ کر دیا اور دوسری طرف محل، شہر، چھٹا، سکتہ، ہاتھی، کتاب وغیرہ کا نام نورس پر رکھ کر اسے اپنا نام کیا کہ سارے ملک کے ذہن میں تقابلی طور پر بادشاہ کی اختراعات موسیقی کی دھاک بیٹھ گئی۔ دراصل ابراہیم عادل شاہ ثانی کے لفظ نظر سے "نورس" موسیقی کا ایک الگ دیستان تھا جس کا بانی وہ خود تھا۔ اس لیے گیتوں میں بھی نورس کا ذکر اس طرح کرتا ہے کہ اس کی اختراعات موسیقی واضح ہو سکیں۔ ایک گیت میں لکھتا ہے کہ "نورس کی فراکت کی ابتدا کر دیا ہوں۔ کان لگا کر سنو اور دل میں اس کو چمک دو۔ اس کی تال چمک سم اور سر مدھم ہے۔ اس کی تاثیر عجیب و غریب ہے۔" ایک اور گیت میں کہتا ہے "اے دنیا کے بادشاہ ابراہیم! نورس کے راگ راگنی کی آواز ہر اندر کے اکھاڑے کی ہریان فروخت ہیں۔" ایک گیت میں کہتا ہے کہ "چھوٹے دولہا دولہن ایک ڈالی کے دو پہول معلوم ہوتے ہیں۔ جنگل میں کھڑی نورس کے گیت گاتی ہے۔" غرض کہ ہر چیز کا نام نورس رکھنے کا تعلق بنیادی طور پر اس کی اختراعات موسیقی سے تھا اور اسی تعلق سے وہ عرفی عام میں چمکت گھرو کہلاتا تھا۔ کم از کم تیس سال کی عمر تک اس کی زندگی کی دلچسپیوں کا واحد مرکز موسیقی تھی۔ اس نے ان اختراعات موسیقی سے دوسروں کو روشناس کرائے کے لیے حکم دیا کہ ان گیتوں کا ترجمہ فارسی میں بھی کیا جائے تاکہ "اہل عراق و خراسان را از ذوق این معانی محروم نہوائست"۔ مشہور زمانہ "مہ لڑ ظہوری" کی پہلی نثر "کتاب نورس" ہی کا مقدمہ ہے۔

"کتاب نورس" کے گیتوں کی زبان مشکل ہے اور آج اس سے لطف اندوز ہونا آسان نہیں ہے۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ موسیقی کی فکر اور زبان پر سنسکرتی تہذیب کی گہری چھاپ ہے اسی لیے زبان و بیان، تلمیحات اور اشارات ہندو دیو مالا کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ دوسرے یہ کہ بیجاپور کے ادبی اسلوب و ہیئت پر شروع ہی سے یہ ہندوی رنگ گہرا رہا ہے۔ سیرانجی اور جام کے ہاں ہم اسے دیکھ چکے ہیں۔ گجرات کے یاجن اور کام دھنی کے کلام میں بھی ہم اس کا مطالعہ کر چکے ہیں۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی کے ہاں، موضوع کی سادہ سادگی، یہ روایت نہ صرف گہری ہو جاتی ہے بلکہ اورس گیتوں کی زبان بیجاپور

میں گجری روایت کا، اس کی ہیئت، اصناف اور زبان و بیان کا، لفظ "عروج بن جاتی ہے۔ زبان کا یہ رنگ روپ اور اس کا اس طور پر استعمال ابراہیم کے بعد کسی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں ملتا۔ گجری اردو میں ایک ایسا ہی لفظ "عروج" کام دھنی کے ہاں پھنچا تھا اور اس کے بعد خوب بڑھ چشتی کے ہاں رفتہ رفتہ عمل کی تحریک میں ظاہر ہوا تھا۔ یہی عمل ابراہیم کے بعد بیجاپور میں ہوا اور اسے والوں کی زبان پر فارسی اسلوب، لغت اور روایات کا رنگ پڑھنا چلا گیا۔ لیکن فارسی الفاظ کی تعداد بڑھ جائے اور اصناف و بجز کو اتارنے کے باوجود بیجاپوری اسلوب پر "گجرت" کا اثر اکثر تک باقی رہتا ہے۔ اور چونکہ یہ آج اردو کی متروک روایت ہے اس لیے بیجاپور کے صنعتی، معیسی، اصیری، شاہی اور ہاشمی کی زبان کو لکھنا کے محمود، فیروز، خیالی، دجیبی، محمد علی قطب شاہ اور غراسی کے مقابلے میں مشکل اور عسیر الفہم نظر آتی ہے۔

چمکت گھرو نے نورس کے علاوہ بھی بہت سے گیت لکھے جو اب ناپاب ہیں۔ پرویسر مسعود حسین خان نے ابراہیم عادل کے اس شعر سے:

کنوں مل جو قوال ڈھڑی سو آئے  
اورس، بدھ پرکاش گاؤں او گھائے

یہ نتیجہ نکالا ہے کہ "بدھ پرکاش" ابراہیم عادل شاہ کی ایک اور تصنیف تھی۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی کی علمی پروپیگنڈا نے جہاں فارسی زبان و ادب کو آگے بڑھایا وہاں دکنی نے بھی خوب ترقی کی۔ اس زمانے میں عیدل نے "ابراہیم عادل" کے نام سے ۱۹۰۱ء/۱۳۲۰ھ میں ایک طویل مثنوی لکھی جس میں ابراہیم کی ذات و صفات کو موضوع بحث بنایا۔ "ابراہیم عادل" فارسی مثنوی کی ہیئت اور فارسی بحر (مثنوی لغوی قول) میں لکھی گئی ہے اور بیان واضح طور پر ہندوی و فارسی اسلوب و آہنگ میں کشمکش کا احساس ہوتا ہے۔ شاعر کا قصاص عیدل تھا جو مثنوی میں کئی جگہ آرا ہے لیکن اس کا پورا نام اور حالات زندگی نامعلوم ہیں۔ "ابراہیم عادل" کے اس شعر سے:

لو عیدل انکیٹی صفات کر شد بیان  
زہن ہے سو بھر کر زہن آہان

- ۱۔ مقدمہ ابراہیم عادل شاہ ص ۲۰۔
- ۲۔ چین پہول گھروندہ دیو ابراہیم نام۔ کیا سہیں پر پرتی بارہ تمام (۱۹۰۱ء) ابراہیم عادل شاہ ص ۱۲۔

پروفیسر زور نے یہ خیال کیا ہے کہ شاید اس کا نام عبدالکئی (عبدالغنی) ہو۔  
مناظرت مرزا کا خیال ہے کہ یہ عبدالکئی ہے یعنی دہا کا لفظ۔ پروفیسر مسعود  
حمین خان کا خیال ہے کہ ”عبدالکئی“ میں ”عبدل“ اور ”کئی“ (یعنی  
کئی) کو ملا کر لکھ دیا ہے۔ یہاں اس نے نام نہیں، صرف تخلص ظاہر کیا ہے۔  
اور لرائے سے اس کا نام عبداللہ لکھا ہے۔ بہر حال اس کا نام عبدالغنی، عبدالکئی  
یا عبداللہ ہو، اتنا وثوق کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ اس کا تخلص عبداللہ  
اور جنگ گرو کے دربار سے وابستہ تھا اور یہ مشوری اس نے بادشاہ کی فرمائش  
پر ہی لکھی تھی۔ بادشاہ شعر و ادب کو خاص اہمیت دیتا تھا اور سمجھتا تھا  
کہ نام و نشان کے لیے دیا میں شاعری سے بڑھ کر کوئی اور چیز نہیں ہے۔  
دربار میں فارسی کے فضلا و شعرا کو دیکھ کر عیدل کو یہ بھی احساس تھا  
کہ وہ فارسی میں اپنے کلمات کے جوہر ان کے مقابلے پر نہ دکھا سکے گا؛ لیکن  
جب بادشاہ نے کہا کہ جو تمہارے اپنے ملک کی زبان ہے اسی میں شعر کہو،  
مشق کے اسرار پر زبان میں ہوتے ہیں اور شاعری کے حسن و کمال کو دیکھنے  
والے اسے دیکھ لیتے ہیں، تو اس کی ہمت بندھی۔ عیدل نے لکھا ہے کہ:

ابھی شاہ استاد کو سو نظر بلایا جو عیدل کوں سر باتھ دھر  
تو بات مضمون کر ایک کتاب نہ کو فکر گشتہا ہے نس کا جواب  
نہ باق رہے کچھ تو عالم نشان اگر کچھ رہے تو بین شعر جان  
زبان ہندی ہے مولہ ہوں دہلوی نہ جانوں عرب ہو عجم مشوی  
کہیا شاہ استاد عیدل سو یوں توں پر ایک زبان شعر کو بات کہوں  
شعر لن سب ملک میں ایک دھات عشق ایک پرگٹ چھین روپ زات  
زبان روپ پرگٹ جو جی ملک کر اس بین ہوں شاعری بول دھر  
سو توں شعر ہر ایک زبان بول یوں بھرے جوت معنی وتی تول کوں  
کہ کہتا فکر شعر میدان او دھٹ کر سو ادراک گولا دواؤ  
اگر لک اہولک وتی جوت ہوئے نہ بن جوہری نس پھوئے تو کوئے

۱۔ تذکرہ مخطوطات ادارۃ ادبیات اردو: مرتبہ محی الدین زور، جلد اول،

ص ۲۶۷، مطبوعہ حیدر آباد دکن۔

۲۔ تاریخ ادب اردو: مرتبہ عبدالقیوم، جلد اول، مطبوعہ کراچی، ص ۲۷۷۔

۳۔ ابراہیم نامہ: مرتبہ مسعود حمین خان، ص ۷۷، مطبوعہ شعبہ ادبیات،

علی گڑھ ۱۹۶۶ء۔

ابھی کالج ہو راج بنگا تول ہے و لیکن اوچوں ہار تھے مولہ ہے  
عیدل کے اس مصرع ”زبان ہندی ہے ہوں ہوں دہلوی“ سے یہ بھی  
معلوم ہوتا ہے کہ اس کا تعلق دہلی سے تھا۔ ممکن ہے اس کا خاندان کسی وقت  
میں دہلی سے دکن آکر آباد ہو گیا ہو اور عیدل نے اس مصرع میں اپنی اس  
نسبت کی طرف اشارہ کیا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ خود جنگ گرو کی  
علم بروہی کی شہرت سن کر بیجاپور آیا ہو۔ جیسا کہ ہم اس دور میں دیکھتے  
ہیں کہ دور دراز مقامات سے اہل علم بیجاپور کی طرف کھینچے جاتے آ رہے ہیں اور  
اہل علم کے اس اجتماع کے سبب بیجاپور کا دوسرا نام ”بیدیپور نگر“ رکھا ہے۔  
عیدل نے ان سب باتوں کی طرف خود نشیوی میں اشارے کیے ہیں۔ ایک جگہ  
لکھا ہے:

شوق اب منت شد رہن تبت لھاؤں بیدیپور نگر ہے یہی اس کا چو لھاؤں  
ایک اور جگہ لکھتا ہے:

ہے شہر دریاں سب اویں کا رہے لوگ شکو ہوں چوہن دہس کا  
چککو ملک عالم میں دکھوا بھوائے بیدا پور نگر میں رہو شکو ہوں آئے  
اس مشوی کو لکھتے وقت عیدل کے سامنے دو باتیں تھیں: ایک تو یہ  
کہ وہ کوئی ”نوی بات“ کہے اور ساتھ ساتھ ایسے کہے کہ اب تک کسی نے  
نہ کر کے ہر اس طرح نہ گونڈے ہوں۔ یہ بادشاہ وقت کی فرمائش بھی تھی اور  
بیجاپور کے علم و ادب ماحول میں قدم چارنے کے لیے بھی ضروری تھا کہ بادشاہ  
خوش ہو جائے اور دوسرے بھی اس کے قائل ہو جائیں۔ یہ موضوع خود  
بادشاہ کی ذات والا صفات ہو سکتی تھی جس کے ذریعے وہ براہ راست بادشاہ کو  
خوش کرے اس سے داخلہ سخن لے سکتا تھا۔ اسی کے پیش نظر عیدل نے تصدیق  
کو مشوی کی ہمت سے ملا کر ایک ”نوی بات“ کہنے کا ارادہ کیا۔ ”ابراہیم نامہ“  
اسی کوشش کا نتیجہ ہے جو ۱۳۷۲ اشعار کی شکل میں بیارے سامنے ہے۔

”ابراہیم نامہ“ کو مشوی کی عام ہمت کے مطابق، مختلف عنوانات کے تحت  
تقسیم کیا گیا ہے جس میں حمد، نعت، در مدح، یاوان، در تہذیب، گوسو دواؤں کے  
بعد بادشاہ کی زندگی کے حالات، معمولات، ہست و ناپست اور دوسری صفات کو  
موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ اس میں دربار و مجلس، محل و باغ، ذوق و شعر و  
موسیقی، میزبان و تفریبات پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے اور پانہن، کھولے،  
مطہار، باغ، ہنگام، ہار، شب، حسن، حاس وغیرہ کو بھی موضوع سخن بنایا  
گیا ہے۔ اس مشوی میں بادشاہ ایک جامع صفات شخصیت کے طور پر سامنے آتا



ہے چوہا ہر موضوع پر قدرت رکھتا ہے۔ بڑے بڑے شعرا اس کے آگے زانوئے  
تسلیم کر گئے ہیں اور بڑے بڑے گوئے اس کے سامنے کان پکڑتے ہیں۔ اس  
مثنوی کو لکھنے وقت ایک طرف تو عبدال نے حقیقت پسندی کو ملحوظ رکھا  
ہے تاکہ بادشاہ وقت کی زندگی کے حالات اور اس کے معمولات کے ذکر میں  
کوئی ایسی غلطی نہ ہوئے جسے جو بادشاہ کو ناگوار گزرتے اور وہ کہے کہ  
یہ بات بہ چیز، یہ مقام ایسے تو نہیں ہیں، اور ساتھ ساتھ ان سب چیزوں کے  
بیان میں شاعرانہ سطح اور حسن بھی برقرار رکھے۔ ہم دونوں مطہیں "ابراہیم نامہ"  
میں موجود ہیں اور اس عدل نے اس مثنوی کو قدیم ادب کی ایک قابل قدر تصنیف  
بنادیا ہے۔

معاشرتی و تہذیبی نظام نظر سے بھی اس مثنوی کی خاصی اہمیت ہے۔ اس  
کے مطالعے سے اس دور کی زندگی، طور طریقے، رسوم و رواج، ادب ادب،  
انداز نشست و برخاست، لباس و زیورات، عمارت و آرائش، مجلس زندگی،  
تفریبات، تقریبات، رقص و موسیقی کا عام ذوق، بادشاہ و شرفاء کے معمولات کی  
ایک واضح تصویر سامنے آ جاتی ہے۔

"ابراہیم نامہ" کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ عدل میں نہ صرف شہریت  
کا رجاؤ ہے بلکہ تختیال سے ایوان شاعری سجالے کی بھی بڑی صلاحیت ہے۔ اس  
نے اپنی تخلیقی قوتوں سے ایک عشق موضوع میں زندگی کا رنگ بھر دیا ہے۔  
ماری مثنوی میں ہندوی تلمیحات اور دیوسالا کا استعمال کیا گیا ہے لیکن ساتھ ساتھ  
عربی ایرانی تلمیحات، صنیعات اور اشارات بھی استعمال میں آئے ہیں۔ جزئیات  
نگاری اس مثنوی کی ایک اور اہم خصوصیت ہے۔ عدل نے ہر چیز کو، ہر بات  
کو تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے اور واقعہ نگاری میں حقیقت پسندی کو شاعرانہ  
تختیال کے ساتھ ملا کر ایسے دلکش انداز میں پیش کیا ہے کہ محل، باغ، مجلس،  
حسن نسوان، شہر، آرائش، دربار، مجلس راقص و سرود کی تصویریں آنکھوں کے  
سامنے بھر جاتی ہیں؛ مثلاً ایک جگہ دکھایا گیا ہے کہ محل چمنی ہے، بادشاہ  
تشریف لے رہا ہے، آرائش اور سجاوٹ سے محل کا حسن دوہلا ہو رہا ہے کہ ناچنے  
گائے والیاں اپنے حسن و جمال کو بتاتے منوارے حاضر ہوتی ہیں:

کوئی ہانوں دریاں یوں مانگ پیو

دے جیوں کسوفی میں سولے کی کبر

کہ با تار زر جیوں سہاؤں دکھائے

پڑا سیاہ ریشم کے دریاں آئے

کوئی پائندہ جوڑا دے یوں بھائے

سوئے کے سرو پر بٹھا سوز آئے

کہ یا یس کرہیل جو شمشاد پر

پکڑ پھول گل لعل مکھ چوچ کر

کوئی گنبد چوٹی کی بیٹھ آئے

کشتن کھاپ اتریا جیوں دریاں سہائے

کہ یا کھاپ سوئے پڑھیا لاگ سیاہ

آجھل جائے پکڑیا سو رہن سس ماہ

کوئی رگہ چڑت سس پھول سس یال

دہیا جیوں بشتک راس پر آئے یال

کہ یا رات کی کوٹھری دریاں

رکھیا لائے دیوا سو سس پھول جیاں

کوئی پڑت لیل پشانی میں لائے

کھڑا سورج جیوں صبح میدان آئے

کوئی بشتک لیل پشانی میں دھر

بڑے چاند بیج جیوں سیاہی نظر

کوئی مکیو آدھر پر سو لعل دھری

دکھئے ارس بیج کٹول پنکھڑی

کہ یا اذکیبیل پھول جاموں لہائے

رکھیا خرش کافور پر آن لہائے

کوئی آکھڑیاں وہ سو جوتیاں

حسن خوش میں جیوں کٹول دو لگیاں

کہ یا زینب سینا بہر عشق کا

دکھئے پھول دو ڈھک سر بشتک کا

یہ رنگ سخن، یہ شاعرانہ تختیال، یہ تشبیہ اور استعارے، یہ تصویر کشی

ماری مثنوی کے حسن و دلکشی میں اضافہ کرتے ہیں۔ "ابراہیم نامہ" کا انداز

بیان، ذخیرۃ الفاظ اسی روایت کا حسن ہے جو بیجاپور کے ادبی اسلوب کے ساتھ

مخصوص ہے لیکن اس کا آہنگ اور لہجہ اب ہندوی نہیں رہا۔ یہ مثنوی اس اعتبار

سے بیجاپوری ادبی روایت میں ایک نئے موڑ کی جہت رکھتی ہے۔ "ابراہیم نامہ"

کے زبان و بیان، لہجہ و آہنگ، پیر اور دہشت سے یہ بھوس ہوتا ہے کہ وہ

اسلوب جو "کتبِ نورس" میں اپنے نقطہ عروج کو پہنچا تھا، اب اس کے خلاف ردِ عمل شروع ہو گیا ہے اور فارسی اسلوب و آہنگ کے اثرات اندر ہی اندر اپنا رنگ جا رہے ہیں۔ اسی وجہ سے جام اور چغت گرو کے مقابلے میں اس کے مزاج میں ایک حد تک اپنائیت کا احساس ہوتا ہے۔ ادراویہ نامہ اس ردِ عمل کی شہریت کا چلا ادبی روپ ہے جس میں فارسی روایت اسی طرح آہستہ آہستہ گھل مل رہی ہے، جسے لال دوا کا ایک دالہ ہانی میں گھلنا جاتا ہے اور اپنے رنگ سے ہانہ کے رنگ کو بدلنا جاتا ہے۔ گھلنے کے اس عمل کو خاص طور پر ان اشعار میں دیکھیے جہاں ہندوئی اثرات اور الفاظ کثرت سے استعمال میں آئے ہیں لیکن اس کے باوجود محسوس ہوتا ہے کہ فارسی اسلوب کے اثرات ان اشعار کے مزاج میں اپنا رنگ گھول کر ایک لنگھار پیدا کر رہے ہیں۔ سخن کی تعریف میں عبدل

کہتا ہے :

بہن راج ہے حق کی بول کا      بہن باس ہے عقل کے پھول کا  
بہن روپ لائق کیا چمک رہی      بہن جوت ہر گھٹ ہو قدرت رتن  
بہن لا رہا سب یو عالم فنون      بہن روپ ہر گھٹ ہو گھٹن لہکون  
بہن دریاں رہ ازل ہو رہد      دجیا تین قزلوک لا کر حید  
نکل گیان دریا بھی تک بہن گید      اٹھیا شوق ہو موج بہ دل مسند

یہاں فارسی عربی الفاظ کا تناسب بڑھ گیا ہے جس نے شاعری میں ایک ایسا نیا پن پیدا کر دیا ہے جو عادل شاہی دور میں اب تک نظر نہیں آتا۔ چنانچہ میں اور آواز میں بھی ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ اس زمانے میں ہی "جدیدیت" بھی اور اسی جدیدیت کا اظہار عبدل کے ہاں ہو رہا ہے۔ ایک دلچسپ بات یہ بھی دکھائی دیتی ہے کہ اب عربی فارسی الفاظ دلے دے، سے سے نظر نہیں آتے بلکہ وہ ابھر کر اپنے وجود کی طرف متوجہ کر رہے ہیں اور احساس و خیال کے ترجیاں بن گئے ہیں۔ یہ حیثیت انہیں پہلے حاصل نہیں تھی۔

عبدل شاعری کو، جام کی طرح، صرف و محض مقصد کے لیے استعمال نہیں کر رہا ہے، بلکہ یہاں شاعرانہ سطح مقصد سے اوپر رہی ہے۔ یہی شاعرانہ سطح ساری مشنوی پر حاوی ہے، خواہ عبدل مسیحہ اشعار لکھ رہا ہو، بادشاہ کے عدل کی تعریف کر رہا ہو یا شہر حسن مجلس کو بیان کر رہا ہو۔ بادشاہ کی تعریف

میں لکھتا ہے :

لہ ایسا سنا کٹو سو دیکھا عیاں  
بدیا لچھیں جوڑ دیوے دو دان  
مہمن ہاس رہ شاہ دونوں کو آنے  
نظر دیکھ جس بھر سورہہ رستہ ہائے  
سرج جوت بارہ کالا لا کھی  
دوہیں چاند سولہ کلا چاکھی  
سرج چاند دو میل انہاں کلا  
کلا روپ تین شاہ چوشہ کلا  
اس عدل تقوی چڑی لا لہے  
لہا گھوسلا باز آنکو میں کرے  
مکوڑی زمین صند بھر تیل لہی  
رکھیا آن دریاں سو باقی سپر

کہ یا شاہ کا دان دریا اہار  
رستہ ہائے ہو کنول بیج آشکار

رہے تھے جو سب چمکت پھول کر  
عجب ہو کنول بھی رتن نو سو چہر  
[میں نے ایسے کسی بادشاہ کا نام بھی نہیں سنا تھا جو علم و دولت دونوں سائل کو دیتا ہو، مگر یہاں میں نے دیکھا کہ آپ کے قدسوں میں دونوں ہر وقت حاضر رہتے ہیں اور جی کی طرف آپ نظر اٹھا کر دیکھ لیتے ہیں اُسے فوق العادت طاقتوں سے مالا مال کر دیتے ہیں۔ سورج میں روشنی بارہ کلا ہوتی ہے اور چاند میں سولہ۔ اس طرح ان دونوں کلاؤں کا مجموعہ انہاں کلا ہوتا ہے، مگر بادشاہ میں چوشہ کلا ہیں۔ (کلا ذومعنی استعمال کیا ہے۔ روشنی کے حصے اور علم و ہنر)۔ اس کے عدل و تقویٰ کی وجہ سے چڑیا بھی اتنی نثر ہو گئی ہے کہ اپنا گھوسلا بازی آنکو میں بتاتی ہے۔ زمین نے سندر کے ہانی کو، تل تیل کے استعمال کیا ہے اور اس میں بجائے تیل سمیرو ہال کو رکھا ہے۔ بادشاہ کی بخشش و عطا



مثل دریا کے ہے جس میں اُس کا ہاتھ مثل کنول کے جلوہ آرا  
 ہے اور تمام دنیا مثل ہنس کے خوشی کے مارے پھولی نہیں  
 ہائی۔ ایک حیرت انگیز بات یہ ہے کہ کنول میں سے بڑے  
 جواہرات جھڑ رہے ہیں۔]

شاعری کی یہ سطح سناری مثنوی میں برقرار رہی ہے جو اس دور میں ایک  
 نئی چیز ہے۔ تہذیبی و لسانی سطح پر ابراہیم لاد سے ایک نئے عمل استخراج کا  
 آغاز ہوتا ہے۔ اس مثنوی کی پھر اور اس کا آہنگ فارسی ہے۔ اس میں مثنوی کی  
 ہشت اور قصیدے کے غد و بحال ایک دوسرے میں گھول مل گئے ہیں۔ اس دور  
 میں ابراہیم لاد کی اہمیت یہ ہے کہ اس سے اردو زبان و ادب کے ایک نئے سفر  
 کا آغاز ہوتا ہے۔

لسانی اعتبار سے واحد جمع بنانے کے لئے وہی طریقہ استعمال کیا گیا ہے اور  
 ضمائر، اسم، صفت اور فعل کی وہی شکلیں ملتی ہیں جن کا ذکر ہم شروع میں  
 کر چکے ہیں۔ لیکن ”ج“ کا کھدی کا استعمال، جو جام کے ہاں ملتا ہے اور جو  
 میر تقی کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے اور گجری اردو میں بھی ملتا ہے، عبدال  
 کے ہاں بالکل نہیں ہے۔ اسی طرح ”نکو“ (نہیں۔ نہ) جو دکنی کا کھدی لفظ  
 سمجھا جاتا ہے، عبدال کے ہاں ایک دفعہ بھی استعمال میں نہیں آیا۔ ابراہیم لاد  
 میں برج بھاشا کے الفاظ بھی کثرت سے استعمال میں آئے ہیں اور فارسی، عربی کے  
 الفاظ بھی انہیوں شکل میں استعمال کیے گئے ہیں۔

قدیم ریاضوں میں ایک ایسے شاعر کا کلام ملتا ہے جس کا قلم شہباز ہے۔  
 چونکہ حضرت گیسو دراز بھی عاشق شہباز کہلاتے ہیں اس لیے بعض اہل تحقیق  
 کو گمان گزرا کہ یہ کلام بھی خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کا ہے۔ مثلاً ”کتاب  
 نورس“ میں گیسو دراز کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے :

خدمت سید محمد حسینی گیسو دراز عاشق شہباز سرلرا

گھماری قبر حسینی سید محمد آچھی موی

علی عادل شاہ ثانی شانی نے ”مشن در مدح سید محمد حسینی خواجہ گیسو دراز

۱۔ ہندوستانی : الہ آباد، جنوری ۱۹۳۶ء، ص ۱۰۱ و ۱۰۲، پروفیسر اہکوت  
 دھال وریا۔

۲۔ قدیم اردو کی ایک نایاب ریاض : از سقاوت مرزا، مطبوعہ رسالہ ”اردو“،  
 اکتوبر ۱۹۵۰ء۔

بندہ نواز“ میں بھی انہیں ”عاشق شہباز“ ہی کہا ہے۔ شعرا یہ ہے :

رک قدم اس ہاتھ میں تول سب عمل زیبا کیا  
 تو لدا ہاتھ نے سچ آیا کہ عاشق شہباز

کہا اس بنا پر کہ شہباز کا لفظ ان اشعار میں آیا ہے، ہم اس کلام کو خواجہ  
 بندہ نواز سے منسوب کر سکتے ہیں؟ اکثر شعرا نے اپنے بزرگوں کے نام بار بار  
 اپنے اشعار میں لیے ہیں؟ مثلاً یہ شعر دیکھئے :

راز نبوت حق ہے سرتاج ولایت بخت ہے

ہر دو خلافت خط ہے برہان بن میران آبر

یا یہ مصرع : ”سکہ کا سرو شاہ میرا بھی الت کرن لید مانی“

یا اس شعر میں :

سلطان الیاء کل جگہ دایار شاہ علی تن سیر

سلطان سید احمد راجے ماروں کا تیں جو

پہلا شعر ابن الدین اعلیٰ کا ہے جو انہوں نے مدح برہان الدین جام میں لکھا

ہے۔ دوسرا مصرع جام کے ”سکہ سہیل“ کا ہے اور تیسرا شعر شاہ علی محمد  
 جیو گام دہتی کا ہے جو شیخ احمد کبیر کی مدح میں لکھا گیا ہے۔ قاضی محمود

دردانی نے اپنے کلام میں بار بار شاہ جالندہ کا ذکر کیا ہے۔ شیخ یاجن بار بار  
 اپنے پیر و مرشد رحمت اللہ کا نام لائے ہیں۔ اگر اس طرح اشعار میں نام آجائے

کی وجہ سے وہ کلام ان بزرگوں سے منسوب کیا جائے لگے تو خاصی مشکل  
 پڑے گی۔ قدیم اردو کے مطالعے میں اس قسم کی غلط فہمیوں کو دور کرنا ضروری

ہے۔ یہ کلام شہباز حسینی قادری بیجاپوری (م - ۱۵۰۱ھ / ۱۶۰۶ء) کا ہے،  
 جو ہدایت اللہ حسینی کے پوتے تھے کہ جو بندہ نواز گیسو دراز کی اولاد میں سے

تھے۔ یہ وہ شاہ شہباز (م ۸۹۳ھ / ۱۵۵۲ء) بھی نہیں ہیں جو قد علی قطب شاہ  
 سے چلے کے شاعر محمود کے مرشد تھے اور جو خود شاعر نہیں تھے۔ محمود کئی

جگہ اپنے مرشد شاہ شہباز کا نام اپنے کلام میں لایا ہے۔ اس غلط فہمی کو دور  
 کرنے کے لیے کہ یہ کلام بھی حضرت گیسو دراز کا ہے، شہباز حسینی قادری کا

ذکر یہاں کیا گیا ہے ورنہ ان کا کلام اتنا کمایا ہے کہ ان کے بارے میں  
 کوئی رائے قائم نہیں کی جا سکتی۔ موضوع ان کا بھی تصوف ہے۔ ان کے ہاں

۱۔ تذکرۃ اولیائے دکن : جلد اول، ص ۳۵۔

۲۔ برکات الاولیاء : ص ۶۳۔

یہاں پوری اسلوب کا رنگ ہلکا ہے اور فارسی اثرات ہندوی اثرات کے ساتھ ملے جلتے ہیں۔ اس غزل کے علاوہ جی کا قطع یہ ہے :

شہباز کو چاہ نام نہیں جب جو اوپر لے آؤں میں  
آرے کے سر کا پاؤں لگ آہیں چڑاؤں دوئے کر

یہ غزل کئی قدیم ریاضوں میں ہمیں ملی :

توں تو صحنی ہے لشکری کر نفس گھوڑا مار آؤں  
ہوئے نرم نہ مجھ او چڑے ہنس کھایگا آزار توں  
منتہی گھوڑا زور ہے یہ خیال اس کا جو ہے  
نہ لوٹنے کا چور ہے نہ چھوڑ اس بدلتار توں  
گھوڑے کون بہتر گھوڑ ہے اس کون نہ حکمت جوڑ ہے  
وردہ ذکر میں توڑ ہے غافل نہ ہو ہوشیار توں  
کردست کلا دل گیان کا لہتام دے خوش دھیان کا  
چارا کیھلا ایمان کا رکھ باند اہنے دار توں  
دوہیں رکابن نیک بد رکھنا قدم توں دیکھ حد  
کچھ ہو بڑیگا دیکھ نہ توبہ کی چایک مار توں  
قب قہ گھوڑا آہکا قبہ لا مکان لے جایگا  
تب عشق جھکڑا ہایکا نہ مار لے تروار توں  
خوگر شربت نعل بند زیں ہے طریقت زہر بند  
حق ہے حقیقت بیش بند کر معرفت اختیار توں  
شہباز اچہ بخد کھڑے کر ہر دو جہاں دل دھڑے کر  
دل جہاں اللہ یک ہوئے کر تب ہایکا دیدار توں

شہباز صحنی کی غزل میں موضوع کی مناسبت سے فارسی عربی الفاظ کا تناسب اتنا بڑھ گیا ہے کہ فارسی رنگِ سخن اس میں سے جھانکنے لگا ہے۔ اس دور میں خواجہ محمد دیدار لانی (۹۸۷ھ-۱۰۱۶ھ/۱۵۸۰ء-۱۶۰۷ء) اسی رنگِ سخن کے حاملہ شاعر ہیں۔

۱۔ فلسی فیاض انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ اس شعر کے دوہرے مصرع سے تاریخ وفات نکلتی ہے۔ بروشنی تاریخ ابنِ واقعہ : ”بگو چشم روشن ز آہستہ“ (۹۱۰ھ)۔ گلشنِ صبا ص ۱۰۷ : تالیف شیخ بہادر عرف شیخو مہاں، مطبع شہابی، بمبئی، ص ۷۱۔

خواجہ محمد دیدار لانی، شیراز کے رہنے والے تھے اور علی عادل شاہ اول (۹۶۵ھ-۱۰۱۶ھ/۱۵۷۹ء-۱۶۰۷ء) کے دور حکومت میں یہاں پر آئے اور تقریباً شاہی حاصل کر کے بادشاہ وقت کی ناک کا مال بن گئے۔ لانی فارس کے جگہ عالم، خوش گو شاعر اور علومِ متداولہ پر کامل دستگاہ رکھتے تھے۔ علی عادل شاہ اول کے دور حکومت اور لانی کے سال وفات (۱۰۱۶ھ/۱۶۰۷ء) کے بیش نظر یہ کہنا جا سکتا ہے کہ یہاں پر آنے کے وقت ان کی عمر بیس آکھیں سال سے زیادہ نہ ہوگی۔ یہاں پر آکر بادشاہ کو اپنے استاد فتح اللہ شیرازی کا اتنا گرویدہ بنایا کہ علی عادل شاہ اول نے انہیں زرکشیر بھیج کر یہاں پر بلوایا اور لانی نے یہیں ”کتبِ باقیہ را ہم خدمت دے گزرائید“۔ علی عادل شاہ اول کے انتقال کے چند سال بعد فتح اللہ شیرازی دربارِ اکبری میں چلے گئے اور لانی سلطنتِ نظام شاہ میں احمد نگر چلے گئے۔ اور پھر آخری عمر میں سورت چلے آئے جہاں ۶۹ سال کی عمر میں وفات پائی۔ ”الذیوان فارسی، شرح، کشن، راز، حاشیہ، فصل الخطاب، شرح خطبہ البیان اور شرح نفحات الانس جامی“ کے علاوہ اور بہت سے چھوٹے چھوٹے رسالے بھی ان سے یادگار ہیں۔

بنیادی طور پر وہ فارسی کے شاعر و عالم ہیں لیکن زواجِ زمانہ کے مطابق انہوں نے اردو میں بھی دائرِ سخن دی ہے۔ ان کی اردو غزلوں کا مجموعی رواج یہاں پر کے مخصوص اسلوب سے اتنا ہی الگ ہے جتنا ”بریلی جہوں“ اور ”ہوسف زلیخا“ والے احمد گجراتی کا اہنے گجری اسلوب کی وجہ سے گولکنڈا میں یا نظام شاہی والے حسن شوق کا اسلوب گولکنڈا کی وجہ سے یہاں پر میں۔ سراج اور اسلوب کے اعتبار سے لانی اسی روایت سے تعلق رکھتے ہیں جو شروع ہی سے گولکنڈا میں پھیل بھول رہی ہے اور جس کے ابتدائی نمائندے محمود، فیروز، ملا خیالی اور محمد قلی قطب شاہ ہیں۔ اسی لیے آج جب ہم لانی کا مطالعہ جام، جگت گورو اور عبدال کے دور میں کرتے ہیں تو ان کے ہاں جدید اسلوب اہنے لفظ و نگار ابھارتا دکھائی دیتا ہے اور ان کے کلام کی حریت ایک جزیرے کی سی معلوم ہوتی ہے۔ لانی کے ہاں مصرعے کے مصرعے فارسی میں ملتے ہیں۔ فارسی غزلوں کی ردیف کو ترجمہ کر کے اردو کا رنگ دیا گیا ہے جن سے فارسی

۱۔ تذکرۂ بدایا : آزاد بلگرامی، عکسی، غزلوں، جامعہ کراچی۔

۲۔ مصوب الزمان : جلد دوم، ص ۸۸، مطبوعہ حیدر آباد دکن۔

۳۔ گلشنِ صبا ص ۱۰۷ : ص ۶۹۔



لہجہ و آہنگ چمکتا یوں مٹائی دیتا ہے۔ مثلاً ایک غزل میں کباب، عذاب، عتاب، لعاب، شراب قافیہ ہیں اور "کبا" ہے ردیف ہے۔ اس میں تین اشعار کے لیے مصرعے فارسی میں ہیں، اشارات و صمیمیات بھی فارسی ہیں اور موضوعات بھی فارسی غزل کی جھلک دکھائی دے رہی ہیں :

مے مست ہے درس کے انکوں شراب کیا ہے  
جس کا گزک جگر ہے تسکون شراب کیا ہے  
والعد ز پیر دوزخ چنداں مرا مترمان  
برہ کے دوکے کے انکے دوزخ عذاب کیا ہے  
از غمزہ عالمے غرق خون کرد جان من را  
مے سے اقرت اوپر اتنا عتاب کیا ہے  
از راور وصلر جانی جان دم اگر توانی  
جن آپ کوں لوٹایا تسکون شراب کیا ہے

یہی وہ رنگارنگ دشت ہے جو شال میں اکبر اعظم کے دور سے مقبول ہو جاتا ہے اور جو مال بعد ولی دکنی کے ہاں ایک لہا معیار سخن بن کر عالم گیر ہو جاتا ہے۔

قافیہ نے غزل کی بہت کو باقاعدگی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ نو غزلوں میں سے ۹ جو ہمیں ملی ہیں، آٹھ میں ردیف اور قافیہ دونوں ہیں۔ غزل کی زمین بھی مشکل ہے۔ ایک غزل میں کم، علم، دم قافیہ ہے اور "کرتا" ردیف ہے۔ دوسری غزل میں شور، ہر، ضرر، یسر، پتھر قافیہ اور "آہے" ردیف ہے۔ ایک اور غزل میں کھڑ، بو، ہو، جو، ڈھو، دو قافیہ ہے اور "نکو توں" ردیف ہے۔ ایک غزل کی زمین کھڑا کھڑا توں، پڑا پڑا توں، لڑا لڑا توں ہے۔ ایک غزل میں لینا، سہتا، چتا، چتا قافیہ اور آچہ، ردیف ہے۔ ہر ہی فارسی اور زبان ہیں۔ تراکیب و بدش میں بھی فارسی اثرات نمایاں ہیں۔

قافیہ کی غزلوں میں لامعانات افزائے اختیار کیا گیا ہے اور خدا کا خوف، تنگی، تیر، ہم و زر سے نفرت، احدثیت، وحدت، میں ہیں، کو ہیں، ظاہر و باطن، ہوس و غفلت کو موضوع کلام بنایا گیا ہے۔ چنان شراب، شراب، معرفت ہے اور عشق، عشق، حقیقی ہے۔ میں ہیں اور "تو ہیں" کا موضوع بار بار سامنے آتا ہے :

ارے اس یک شے کے باغ میں آ دوں کا قلم ہرگز ہو نکو توں

خدا یو ترش قافیہ آہر ہے خدا یک جان دیکھوں دو نکو توں  
ایک مسلسل غزل اس موضوع پر لکھی گئی ہے :

احدیت زمین وحدت اینچ واحدیت تمام مجھ گزار  
چو میں میرے سو سنج ایو میرا دل میں میرے سو میرا دلدار  
گو کہے کوئی جو کیا ہو سے بن ہے ہے یو سے بن الیت غفار  
میں بنا ہیں ہے بنی ایسا تو بنا ہوئے جس سبب اظہار  
مے اپنے سون ہے لاک منجہ توبہ توں اپنے سون لاک استغفار  
میں بنا ہو توں بنا قافیہ ہے یو توں توں جان بے اعتبار  
چند اشعار اور دیکھئے :

چلنا ہے سب وقت سے بنے کا بنروز غافل ہوا ہے قافیہ  
عبث کی گرفتار ہے مفر خالی اسی۔ یوں باتان لڑا لڑا توں

کیوں مرغ دل ہوائے حلیف میں اڑ سکے  
جب حرص کا بندیا اچھے دھاکا جو ہر مئے

شریعت ہستی کرتی اوپر توں  
حقیقت لہان ہر ڈلتا رہتا اچہ

قافیہ نے اردو غزل کو اپنے ابتدائی دور ہی میں فارسی روایت سے قریب تر کر دیا اور غزل کو اس دور میں وہ رنگ روپ دیا کہ بیجاپوری اسلوب کے مقابلے میں یہ اس وقت اجنبی لیکن قدیم غزل کی روایت میں ایک ایسا نیا پن لے کر آئے ہیں کہ قافیہ کی حیثیت وہی ہو جاتی ہے جو محمود، فیروز، ہد علی قطب شاہ، حسن شوق اور دوسرے شعرا کی اردو غزل کی ابتدائی روایت کے تعین کرنے میں ہے۔

اس دور میں اور بہت سے شعرا کا کلام ملتا ہے لیکن ان کے کلام میں کوئی ایسی خصوصیت نظر نہیں آتی کہ تذکرہ نویسی کے اصول کے مطابق انہیں بھی قاری ادب میں جگہ دی جائے۔ عاشق کی "چار ہیں و چہارہ خانوادہ" اور شاہ ابوالحسن قادری کی "شوی" "سکہ افین" میں کوئی ایسی بات نہیں ہے جو اس دور میں موضوع یا اسلوب کے اعتبار سے انہیں ممتاز کرتی ہو۔ سربسٹ ان بشرکات کو نظر انداز کرتے ہوئے ان شعرا کی طرف رجوع کرتے ہیں جنہوں

نے موضوع و اسلوب کے اعتبار سے ، شاعری اور زبان کی سطح پر ۱۰ قابل قدر خدمات انجام دی ہیں ۔

ابراہیم عادل شاہ ثانی جنگ گرو کی ولادت ۱۰۳۷ھ/۱۶۲۷ع کا واقعہ ہے ۔ اسی سال شہنشاہ ہند نورالدین جہانگیر بھی ولادت پا جاتا ہے ۔ سلطان ہد عادل شاہ اور شاہجہان کی حکومت کا آغاز بھی کم و بیش ایک ہی سال میں ہوتا ہے ۔ گیارھویں صدی ہجری کے ستریس سال گزر چکے ہیں اور اس مرحلے میں ہندوی روایت اور کمزور ہو کر فارسی روایت کے لیے تیزی سے جگہ خالی کر رہی ہے ۔



تیسرا باب

## ہندوی اور فارسی روایت کی کشمکش

(۱۶۲۷ع-۱۶۴۰ع)

علم و ادب کی روایت کا وہ ہودا ، جو جنگ گرو کے طویل دور حکومت میں پروان چڑھا تھا ، سلطان ہد عادل شاہ (۳۷ھ-۱۰۶۷ھ/۱۶۲۷ع-۱۶۵۹ع) کے زمانہ بادشاہت میں ایسا بھلا بھولا کہ اس کی محوش ہو آج بھی ہمارے دل و دماغ کو محظوظ کر رہی ہے ۔ دکن میں بیجاپور اور گولکنڈا کی سلطنتیں اسی تھیں جہاں حالات "ہر امن تھے ! اسی لیے احمد نگر ، برار و ایتو سے بھی وقتہ وقتہ اہل علم و ادب جاں چلے آئے اور یہ دونوں سلطنتیں اہل کمال کا مرکز بن گئیں ۔ سلطان ہد عادل شاہ کا تیس سالہ دور حکومت اس اعتبار سے خاص اہمیت رکھتا ہے ۔ اس زمانے میں ایک طرف ہمیں میرزا تقی ، مقیمی ، متقی ، دستی ، حسن شوق ، ملک بخشود ، شاہ داول ، خوش دہان اور امین الدین اعظمی کی آوازیں سنائی دے رہی ہیں اور دوسری طرف فارسی کے اہل کمال اسی تصانیف پیش کر رہے ہیں جو آج بھی اس دور کے مطالعے کے لیے بنیادی ماحول کی حیثیت رکھتی ہیں ۔ ظہور ابن ظہیری کا "مجد نامہ" ، رفیع الدین شیرازی کی "اسوال سلاطین بیجا پور اور لڑوئی امیر آبادی کی "توضیحات عادل شاہی" اسی دور کے اہم نواق ہیں ۔

اس دور کا اہم اور بنیادی رجحان یہ ہے کہ فارسی اثرات بیجاپور کے ہندوی اسلوب پر تیزی سے غالب آ رہے ہیں اور ہندوی اصناف و اوزان کی جگہ فارسی اصناف و محور ، روایات و تراکیب اور اسالیب بیان لے رہے ہیں ۔ بیجاپوری اسلوب کا "کثر بن" بھی اثرات کے ساتھ نرم پڑ جاتا ہے اور اس میں ایک محوش گوار تبدیلی اور نکھار پیدا ہو جاتا ہے ۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو شعرا اب فارسی الفاظ و اسالیب کے استعمال پر اظہار افتخار کر رہے ہیں ۔ "قصہ لے للہر"



والے صنعتی کا یہ شعر اسی رجحان کی ترجمانی کرتا ہے :

دکھایا کم سہسکرت کے اس میں ہول ادک بولنے نے رکھیا ہوں اسول  
جکت گرو اور ہد قل قطب شاہ کے زمانہ حکومت کی طرح اس دور میں  
بھی بیجاپور اور گولکنڈا کے تعلقات خوش گوار اور دوستانہ رہے جس کے نتیجے  
میں اردو شعر و ادب کے لیے سازگار فضا قائم رہی۔ گولکنڈا شروع ہی سے  
فارسی و جہانات کا علم بردار تھا۔ وہاں کی ہوائیں جب بیجاپور پہنچیں تو  
انہوں نے یہاں کی فضا کا رنگ بھی بدل دیا۔ یہ اثرات دو طرح سے آئے۔ ایک تو  
اس وقت جب عبداللہ قطب شاہ کی بہن سلطان ہد عادل شاہ کی ملکہ بن کر  
بیجاپور پہنچی اور اپنے ساتھ گولکنڈا کا رچا ہوا وہ سفاک سخن بھی لے کر آئی  
جس میں اس کی تربیت ہوئی تھی۔ ملکہ خدیجہ سلطان جس ماحول میں بلی بڑھی  
وہی اس میں فارسی اثرات کی شیرینی نے رس گھولا تھا۔ بیجاپور آ کر انہی  
عائداتی روایت کے مطابق اس نے شعرا کی سرورشی کو جاری رکھا۔ جبیز میں  
ساتھ آیا ہوا غلام ملکہ خشتود اسی زمانے میں پمکا۔ اس نے امیر خسروی  
”ہشت چشت“ کا مظلوم ترجمہ ”جنت سنگار“ کے نام سے کیا۔ اس نے ملکہ کی  
فرمائش پر خاور نامہ فارسی کا اردو ترجمہ کیا جس کی رگ و پے میں فارسی طرز  
انسان و ادا جاری و ساری تھا۔ چوبیس ہزار اشعار کی یہ مثنوی آج بھی اردو  
زبان کی طویل ترین مثنوی ہے۔ گولکنڈا کے ادبی اثر کی دوسری لہر اس وقت  
آئی جب ملک خشتود اہم سفارت خدمات پر گولکنڈا بھیجا گیا اور عبداللہ قطب  
شاہ نے وہاں پر اپنے ملک الشعراء غوامی کو سفارت پر خشتود کے ہمراہ روانہ  
کیا۔ غوامی اپنی مثنوی ”سيف الملوك و بدیع العیال“ کے ذریعے یہاں پہلے سے  
متعارف تھا۔ غوامی کے آنے کے بعد شعر و شاعری کی مہلکیں جہیں اور غوامی  
کا رنگ سخن بیجاپور میں مہلول ہوا۔

اس دور میں مثنوی اہم صنف سخن کے طور پر بیجاپور میں ابھرتی ہے اور  
شاعرانہ اظہار کا اہم ترین ذریعہ بن جاتی ہے۔ بیجاپور کی کم و بیش سب مثنویاں  
غوامی کی مثنوی ”سيف الملوك و بدیع العیال“ (۳۵، ۱۰۶۵/۱۰۶۵ع) اور غوامی  
کے ہم عصر نقیر بیجاپور آنے (۳۵، ۱۰۶۵/۱۰۶۵ع) کے بعد ہی لکھی جاتی ہیں۔  
ساتھ ساتھ غزل بھی آہستہ آہستہ اپنا رنگ جانے لگتی ہے اور حسن شوخ کے  
آنے کے بعد، غزل گوئی کے اعتبار سے بھی، یہ دور اہم ہو جاتا ہے۔ مرثیے کے  
لحد و خال بھی اسی دور میں ابھرتے دکھائی دیتے ہیں۔ نثر اس دور میں مذہبی  
خیالات کے اظہار کا ذریعہ ہے اور خوش دہان و امین الدین اعظمی کے ہاں میر تقی

و جام کی روایت فارسی اسالیب و لغات کے زیر اثر اپنا رنگ بدلتی نظر آتی ہے۔  
یہ دور فارسی اثرات کے بھونکنے اور مقبول ہونے کا دور ہے جس میں فارسی زبان  
سے اردو ترجمے ایک لیا رنگ بھرتے ہیں۔ ادیب اور شعرا عام طور پر دونوں  
زبانوں سے واقف ہیں۔ اس دور کا مشہور فارسی شاعر میرزا مقیم بھی سلطان ہد  
عادل شاہ کے دربار سے وابستہ ہے۔

برویلر زور اور نصیب الدین ہاشمی<sup>۱</sup> کا خیال ہے کہ میرزا ہد مقیم وہی  
شخص ہے جس نے ”چندر بدن و سپار“ اسی مثنوی لکھی اور مقیم بطور تخلص  
استعمال کیا۔ مرتتب ”چندر بدن و سپار“<sup>۲</sup> کا بھی یہی خیال ہے کہ ”میرزا ہد مقیم  
سلسی مقیمی مشہدی“ ایک ہی شخص ہے جس نے ایک طرف فارسی دیوان  
خمسہ و فارسی قصائد یادگار چھوڑے اور دوسری طرف ”چندر بدن و سپار“ لکھ  
کر دکھی ادب میں ایک ممتاز مقام حاصل کیا۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ  
موصوف نے کتبہ قوارخ سے جتنے حوالے دیے ہیں ان میں کسی نے ایک جگہ  
بھی میرزا ہد مقیم کا تخلص مقیمی ظاہر نہیں کیا ہے۔ ”ہریان مائر“ میں  
”میرزا ہد مقیم ابن میر ہد رضا رضوی مشہدی“ لکھا ہے۔ ”اساتین السلاطین“  
میں جہاں ”سعی طرازی و لفظ پردازی و خطاطی“ کی تعریف کی ہے وہاں اس کا  
نام میرزا ہد مقیم لکھا ہے۔ ”کتب خانہ اصفہ“ کے ”دیوان خمسہ“ کے قریب  
میں یہ الفاظ ملتے ہیں : ”معینہ و کاتبہ میرزا ہد مقیم سلمی“۔ ”گلدستہ بیجاپور“  
کے مصنف نے بھی میرزا مقیم ہی لکھا ہے۔ ”حدیث السلاطین“ کے مصنف  
مرزا نظام الدین احمد نے بھی ”ملا“ ہد مقیم ہی لکھا ہے۔ قزوینی بھی ”فتوحات  
عادل شاہی“ میں میرزا مقیم لکھا ہے۔ ”اموال سلاطین بیجاپور“ میں جہاں یہ  
لکھا ہے کہ وہ اردو میں بھی شاعری کرتا تھا وہاں اس کا نام میرزا مقیم ہی  
ظاہر کیا گیا ہے۔ غرض کہ کسی ایک جگہ بھی کسی مصنف نے اے مقیم نہیں  
لکھا۔ ان شواہد کی روشنی میں یہ کیسے باور کیا جا سکتا ہے کہ میرزا ہد مقیم اور  
مقیمی ایک ہی شخص تھا ؟ اب تصویر کا دوسرا رخ دیکھنے کے لیے ان چند باتوں

۱۔ اردو شہ ہارے : ص ۳۷، مطبوعہ حیدر آباد دکن، ۱۹۶۹ع۔

۲۔ دکن میں اردو : ص ۱۵۰، مطبوعہ اردو اکادمی سندھ کراچی، ۱۹۶۰ع۔

۳۔ چندر بدن و سپار : مرتتبہ ہد اکبر الدین ص ۱۵۶، ۱۹۵۶ع، مجلس اشاعت  
دکنی خطوط (مقدمہ، ص ۳-۲۳)۔

ہر اور غور کیجیے :

(۱) اس میں جس نے ”چندر بدن و سہیار“ کی پیروی میں اپنی مثنوی ”پہرام و حسن بانو“ لکھی تو یوں اعتراف کیا کہ :

یکایک مرے دل پر آیا خیال

لعل یک کمون میں ملوئی مثال

(۲) اگر یہ بات تسلیم کر لی جائے کہ مرزا مہم نے فارسی میں اپنا مخلص سلمیٰ اور مہم باندھا اور اردو میں مہمیں تو اس صورت میں کیا نتیجہ اخذ کیا جائے گا جب ایک لایاب و نادر فارسی مثنوی نہیں معجور اہم العروف کو ملے ہے ، وہ اپنا مخلص مہمیں ہی لانا ہے ۔ وہ شعر یہ ہے :

مہمیں نہ اپنی دواں باغ کس

نماشا کند ہر یکے یک مخلص

(۳) ایک قدیم بیاضی<sup>۲</sup> میں ایک ”فتح نامہ“ درج ہے جس کا نام ”فتح نامہ بکھیری“ ہے ۔ اس کے ترقیمے میں یہ الفاظ ملتے ہیں ۔ ”مرتب شد فتح نامہ بکھیری گفتار میرزا مہم“۔

(۴) اسی بیاضی<sup>۳</sup> میں ”فتح نامہ بکھیری“ کے فوراً بعد ”چندر بدن و سہیار“ درج ہے جس کے ترقیمے میں یہ الفاظ ملتے ہیں : ”مرتب شد قصہ سہیار و چندر بدن گفتار مہمیں“ ۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ ایک ہی بیاضی میں ، جو ایک ہی کاتب کے قلم سے لکھی گئی ہے ، میرزا مہم اور مہمیں کے فرق کو باقی رکھا گیا ہے اور یہ دونوں کتابیں اردو میں ہیں ، فارسی میں نہیں ۔

ان شواہد کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ میرزا مہم اور مہمیں دو الگ الگ شخص ہیں ۔ اول الذکر بجاپور میں سلطان محمد عادل شاہ کے دربار سے وابستہ تھا اور فارسی کا خوش گو شاعر تھا جس نے ”فتح نامہ بکھیری“ کے فتح کے موقع پر ”فتح نامہ“ مرتب کر کے بادشاہ کی خدمت میں پیش کیا تھا ۔ اور مہمیں ”چندر بدن و سہیار“ کا مصنف ہے جس نے کم از کم ایک

فارسی مثنوی بھی لکھی ہے اور دونوں مثنویوں میں اپنا مخلص مہمیں ہی استعمال کیا ہے ۔ مہمیں کسی بادشاہ کا مقبول نہیں تھا ۔ ”چندر بدن و سہیار“ میں کسی بادشاہ کی مدح میں کوئی شعر نہیں ملتا ۔ معلوم ہوتا ہے غوامی سے ملاقات کے بعد اور اسی کے تشع میں اس نے یہ مثنوی لکھی ۔ ذرا غور کیجیے کہ یہ اشعار زبان حال ہے کیا کہہ رہے ہیں :

تشع غوامی کا یادیا ہوں میں من مختصر لیا کے ماندیا ہوں میں

عنایت جو اس کی ہوتی مجھ آہر یو تب نظم قصہ کیا سرسبز

”عنایت“ کے لفظ میں بالمشافہ ملاقات کا اشارہ موجود ہے ۔ دوسرا مصرع ”یو تب نظم قصہ کیا سرسبز“ اسی اشارے کو مکمل کرتا ہے جس میں غوامی کے ایما یا فرما لیں ہر ”چندر بدن و سہیار“ لکھنے کی طرف مزید اشارہ کیا گیا ہے ۔ مہمیں کے مطالعہ کلام کو قرا دہر کے لیے چھوڑ کر پہلے ہم میرزا مہم کی طرف رجوع کرتے ہیں ۔

مرزا مہم ، جو دکن میں ۱۰۱۰ھ-۱۰۱۵ھ/۱۶۰۱ء-۱۶۰۶ء کے درمیان پیدا ہوا اور جس نے ۱۰۵۵ھ-۱۰۸۰ھ/۱۶۶۵ء-۱۶۶۹ء کے درمیان وفات پائی ، اپنے وقت کا عالم ، فارسی کا خوش گو شاعر ، صاحب دیوان اور غیر خطاطی کا بڑا ماہر تھا ۔ خود اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا اس کا ”دیوان“ سرسار جنگ کے کتب خانے میں محفوظ ہے جس میں قصائد ، غزلیات ، ترجیع بند ، رباعیات ، قطعات ، مثنوی ، ساقی نامہ شامل ہیں ۔ اس نے سلطان محمد عادل شاہ کی مدح میں بھی کئی قصیدے لکھے ہیں ۔ بادشاہ صحت یاب ہوئے تو اس نے قصیدہ پیش کیا ۔ بادشاہ کی شادی (۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ء) ہوئی تو قطعہ لاری<sup>۱</sup> لکھا ۔ علی عادل شاہ ثانی کی بدھش (۱۰۴۷ھ/۱۶۳۷ء) پر بھی ایک قطعہ تاریخ<sup>۲</sup> لکھا ۔ گلشنہ بجاپور<sup>۳</sup> سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا مہم ہندی (قدیم اردو) میں بھی شعر کہتا تھا ۔ ہر وقیر زور<sup>۴</sup> نے بھی ”الحوالہ سلاطین بجاپور“ کے حوالے سے لکھا ہے کہ وہ دکنی (قدیم اردو) میں بھی شاعری کرتا تھا ۔

۱۔ مقدمہ ”چندر بدن و سہیار“ مرتبہ اکبر الدین صدیقی ، ص ۱۹ ۔

۲۔ ایضاً : ص ۱۵ ۔

۳۔ اردو شہ پارے : از بروغیسر محی الدین قادری زور ، ص ۲۸ ، مطبوعہ سہیل آباد

دکن : ۱۹۶۹ء ۔

۱۔ فارسی مثنوی مصنفہ مہمیں ، غلطیہ ”انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی“ ۔

۲۔ بیاض قلمی ”انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی“ ۔



میرزا بیگم کی صرف ایک اردو مشنری "فتح نامہ بکھیری" ہم تک پہنچی ہے جس میں اس جنگ کا حال بیان کیا گیا ہے جو راجہ ابر بھدرا اور سلطان محمد عادل شاہ کے درمیان ۱۰۴۵ھ/۱۶۳۷ء میں لڑی گئی تھی۔ لیکن اس جنگ کا حال، جو تاریخوں میں درج ہے، اس سے بالکل مختلف ہے جو مشنری میں بیان کیا گیا ہے۔ تاریخ میں لکھا ہے کہ جب ۱۰۴۵ھ/۱۶۳۵ء میں شاہ جہاں بادشاہ اور سلطان محمد عادل شاہ کے درمیان "عہد نامہ" ہو گیا، حسب قرارداد سلطان محمد عادل شاہ نے بیس لاکھ روپیہ سالانہ خراج دینا قبول کر لیا اور دریائے گندما کے اس جانب کا سارا ملک شاہ جہاں کو دے دیا تو اب سرے وہ غلطی ابھی ٹل گیا جو دکن کی سلطنتوں کو شروع ہی سے مغلیہ سلطنت سے روا تھا۔ جب اس غلطی سے بادشاہ کو خیانت مل گئی تو اس نے ملک کرنال تک تسخیر کرنے کا ارادہ کیا۔ اس اڑائی کا رنگ بدیہی تھا۔ چنانچہ بادشاہ نے مجاہد اور غازی کا لقب اختیار کیا۔ سہ سالار الدولہ خان اور ملک رحمان کی سرکردگی میں پہلے ایکسیری پر چڑھائی کی۔ ملک رحمان سدی میں کالہ کو قلعہ شولاپور میں چھوڑ کر چار ہزار سوار لے کر اندولہ خان سے جا ملا۔ ایکسیری میں راجہ ابر بھدرا مسلمانوں کا ہڈی دل لشکر دیکھ کر گھبرا گیا اور بیس لاکھ ٹھن دے کر صلح کر لی جس میں سے سولہ لاکھ تو نقد دیا اور باقی بھوہ لاکھ تین سال کی اقساط میں ادا کرنے کا معاہدہ ہوا۔ ملک رحمان ایکسیری سے شولاپور چلا گیا اور قلعے پر قبضہ کر لیا۔ اندولہ خان فتح قلعہ شولاپور کے بعد اپنی جاگیرات ہوکیری اور رائے پانک چلا گیا۔ راجہ بھدرا نے باوجود وہاں کے دو سال تک مفرور قیود نہ بھینچے تو دوبارہ چڑھائی کرنی پڑی اور قلعے کو راجہ کے قبضے سے لے لیا گیا۔<sup>۱</sup> ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میرزا بیگم نے اس "دوبارہ چڑھائی" کا احوال، جس کا ذکر تاریخوں میں تفصیل سے نہیں ملتا، "فتح نامہ بکھیری" میں بیان کیا ہے۔

"فتح نامہ بکھیری" رات کے بیان سے شروع ہوتا ہے اور پھر اس کے بعد تاریخ آفتاب اور صبح کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ دن نکلا تو بادشاہ رنگین تھا پہن کر تخت پر جلوہ افروز ہوا۔ جتنے خواص تھے وہ کوروشی بجا لائے۔ بادشاہ نے

۱۔ فتح نامہ بکھیری : از میرزا بیگم، (غلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔  
۲۔ واقعاتِ ملکوتی بیجاپور : جلد اول، مصنفہ: بشیر الدین احمد، ص ۲۵۴۔

جتنے مشنریں، مثلاً مصطفیٰ خان، ابوالحسن، اسد خان اور شاہنواز خان وغیرہ، قلعے ان کو خلوت میں بلا کر مشورہ کیا اور کہا کہ تم لوگ میرے دست و بازو ہو۔ جس دن سے قلعہ بکھیری میرے ہاتھ سے نکلا ہے مجھے ہت ملال ہے۔ یہ کہہ کر بادشاہ نے قسم کھائی اور کہا:

اے چھوڑوں بکھیری اے اوس ہنڈ کون کھنڈل مار توڑوں کفر کٹ کون دھروں ایک حربا سو تروار کا جو لڑھے سینا بھوٹ کفار کا یہ سن کر خان بابا (مصطفیٰ خان) نے بادشاہ کو تسلی دی اور کہا کہ بکھیری تو کیا، جتنے رائے راجا ہیں، سب میں تیرے قدموں میں لاکر ڈال سکتا ہوں۔ بادشاہ نے حسب دستور زمانہ جوتشیوں سے دریافت کیا۔ سنان جنگ فراہم کیا، فوجیں آراستہ کیں اور سارے سرداروں کو ساتھ لے کر، جن میں املاص خان، اسد خان، شاہنواز خان، شاہ جی، بھونسیلا، مہا جی، امیا جی، الدولہ خان، طاقت خان، رحمان، ہندی وغیرہ شامل تھے، فتح ایکسیری کے لیے ننگاپور روانہ ہو گیا۔ اباب مصطفیٰ خان کو قلعہ بکھیری کی طرف روانہ کیا۔ قلعے کے قریب پڑاؤ ڈال کر مصطفیٰ خان نے سیوہ لالک کے نام ایک خط لکھا۔ مشنری میں خط کی تفصیل یوں دی گئی ہے:

جو وقت کو چاہے تو نرمی سلور ہونے ست بکرا ہونے موت کون لہجے مکھ سوں چکے نوالے لے لے ہتی مکھ سوں ہرگز تو کالہ لے لے کہا جو مخنی دھرتے موم ہاتی منے گھنما مال و ہکا کہ قہو پاس ہے برحمت خوشی پر لہ دھر خیال توں منے جب توں لکھیا پتا کلن دھر پشال اعلیٰ ماں اطاعت کرتے دے کر ہوج لیگی جو لکھیا فراو اگر باج شہ کا دیا تو چھا راہر خط لے کر قاصد روانہ ہوا، اندر مصطفیٰ خان نے حملہ کر دیا۔ میرزا بیگم نے جہاں جنگ کا نقشہ یوں کھینچا ہے:

لنگل تپ ہو لوہاں اس کوٹ سوں جتنے مرد شمشیر زن سات تھے کیا شہر حملہ ہنڈ کوٹ سوں جو سردی دیں پک چھو پک بات تھے

جہنے بہت بھانڈے و بہت ڈال تھے  
تفنگی و تیراں چلے چھوٹ یوں  
بیک حملہ تیراں چو شیر مست  
ز بہت سون پادان کے منے بھونے  
ہونے غوار اپا دھاک اچیز ہو  
جو قابض کیا کوٹ خان لانداز  
اس حملے سے راجہ کی فوج عاجز آ گئی اور سیوہ لالک نے پریشان ہو کر عریضہ  
لکھا۔ یہ خط مہرزا ملیم کی زبان سے ہے کہ ان جذبات کا اظہار کیسے طریقے سے  
کیا ہے :

ہرزید بر خود چو ید از صبا  
سیوا نام فلک میں دربار کا  
جو چاہے تو خدمت میں حاضر اچھوں  
ولے یک عرض ہے جو مجھ پہا کر  
گنگار ہر چند ہوا قبل نظر  
جو باغی ہوا ہو مضمی ہو گیا  
بقی شہ دراپہ وطن بیچ کر  
وگر اس بھئیے تو میں راض ہوں  
نواب مصطفیٰ خان نے جب یہ خط پڑھا تو قاصد کو قول دیا کہ وہ سیوہ لالک  
کی جان بخشی کر دے گا اور پیغام بھیجا کہ :

ہاں یک زودی سون مجھ پاس آ  
بحق خداوند دانائے راز  
جب راجہ حاضر ہوا تو مصطفیٰ خان نے حسب وعدہ عالی طریق کا ثبوت دیا :  
چو آمد یدرگہ و کورتنی نمود  
اولہا سر کیوں نواب صاحب شکوہ  
دلایا دہا ہو کر سرراز  
پھر مصطفیٰ خان بادشاہ کی خدمت میں حاضر ہوا اور بادشاہ نے اسے خلعت و  
توق سے سرفراز کیا ۔

اس دور میں یہ مثنوی اس لیے قابل توجہ ہے کہ اس میں فارسی طرز ادا ،  
اسلوب اور لہجے کا رنگ بہت نکھر کر سامنے آتا ہے ۔ اس میں فارسی عربی کے

الفاظ کی تعداد بہت بڑھ گئی ہے ۔ مثنوی کہ بہت سے مصرعے اور اشعار فارسی آدیں  
آردو یا خالص فارسی میں لکھے گئے ہیں ۔ مثلاً :

ہرزید بر خود چو ید از رضا  
غیر ہائے شرم ز نوح و ظفر  
زبچہ ز کرمات ابولک بعد  
کہا مشک دلی ہی ہر دم پیام  
تواکب اور بندش پر فارسی کا اثر گہرا ہے ۔ اکثر جگہ اخلاص بھی فارسی طریقے  
سے بتائی گئی ہے ۔ مثلاً بد چھائی لگا ۔ برحمت غرضی وغیرہ ۔ یہ بات بھی دلچسپ  
ہے کہ اکثر فارسی عربی الفاظ کو اسی شکل میں استعمال کیا گیا ہے جس طرح وہ  
اس زمانے میں بولے جاتے تھے ۔

مثنوی کے مطالعے سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ مرزا ملیم نے اسے بہت کم  
وقت میں پورا کیا ہے ۔ ابھی ایک ہفت پورے طرز پر نئی تاثیر کو قائم نہیں کر  
پائی کہ دوسری شروع ہو جاتی ہے ۔ اس کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یہ  
فتح نامہ موجودہ ریاض میں جس غلطی سے نقل کیا گیا ہے ، لیکن یہ کاتب نے نقل  
کرتے وقت اس کے بہت سے اشعار درمیان سے چھوڑ کر اسے مختصر کر دیا ہو ۔ اس  
بات کا امکان یوں بڑھ جاتا ہے کہ اسی ریاض میں کاتب نے "فتح نامہ نظام شاہ"  
مستفصلہ جس شوق کے ساتھ میں عمل کیا ہے ۔ جنگ کے نقشے ، فوجوں کا کھوج ،  
جنگ کی تیاری اور دوسرے مقامات پر ایک نا تمام قاتر کا احساس ہوا ہے ۔  
"فتح نامہ انکبیری" میں مرزا ملیم نے غاروں اور ضرب الامثال کو چاہا  
استعمال کیا ہے جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ملیم کو ، اپنی مادری زبان فارسی کی  
طرح ، دکنی آردو پر بھی قدرت حاصل تھی ۔ اس مثنوی میں بیجاپوری اسلوب  
واضح طور پر فارسی اسلوب کے زیر اثر آ جاتا ہے ۔

اسی اسلوب اور رنگ سخن میں ملیم نے "پندرہ بدن و مہیار" کے نام سے  
ایک مثنوی لکھی اور اس قصہ عشق کو موضوع سخن بنایا جو ایللی جنوں اور  
شیریں لہاد کی طرح سارے دکن میں مشہور تھا ۔ یہ بیجاپور کی چل عشقہ  
مثنوی ہے ۔ عشق انسانی فطرت کا بنیادی جذبہ ہے ۔ یہ وہ ابتدائی عداوت ہے  
جس کے پھول انسان کی پیدائش سے لے کر آج تک نہیں کھلے ۔ آج بھی  
انسان عشق کے تصور سے اتنی ہی دلچسپی رکھتا ہے جتنی اسے چلے تھی ۔ جب  
دو انسان ایک دوسرے سے عشق کرتے ہیں تو وہ آج بھی سچھتے ہیں کہ  
اس کائنات میں عشق کی یہ واردات چلی دھم ہو رہی ہے ۔ ملیم نے جب



”چندر بدن و سہار“ کا یہ عجیب و غریب قصہ سنا تو اسے خال ہوا کہ اسے سن کر لوگ لبائی بھڑوں کے قصے کو بھول جائیں گے۔ وہ اس قصے سے اتنا متاثر ہوا کہ اشعار خود بخود اس کے منہ سے نکلتے لگے :

میں درد ہو دل میں اُبلنے لگا  
لوی طرز خوش تر لکھنے لگا  
غواصی نے اس کی حوصلہ افزائی کی۔ اس کی مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجہال“ (۱۰۳۵/۵۱) بھی مقیمی کے سامنے تھی لیکن غواصی کے تشجیح کے باوجود مقیمی نے اس بات کی طرف اپنی مثنوی میں اشارہ کیا ہے کہ اس نے غواصی کی ہر جو اقل نہیں کی ہے بلکہ اپنا راستہ خود چننا ہے اور ”لوی طرز خوش تر“ پیدا کرنے کی کوشش کی ہے :

دلے میں اس کو نہ سراپا نہیں  
شعر میں کسی کا پھرایا نہیں  
سراپا پھرایا لکھنا کام ہے  
کرمے اُن عمل پر کہ جو خام ہے  
مثنوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ جہاں تک قصے کو اس دور کے لئے اسلوبِ بیان میں، جس پر فارسی اثرات حاوی آ رہے تھے، روانی سے بیان کرنے کا تعلق ہے، مقیمی اس میں کامیاب ہے اور قصے کے مختلف سروں کو اس نے خوش اسلوبی سے جوڑا ہے۔ مقیمی کی یہ مثنوی اتنی مشہور ہوئی کہ جب ادیب نے اپنی ”مثنوی ہروام و باثو حسن“ لکھنے کا ارادہ کیا، جسے وہ مکمل نہ کر سکا اور جسے بعد میں دولت شاہ نے ۱۰۵۰/۵۱ء میں پورا کیا، تو جسے مقیمی کی نظر غواصی کی مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجہال“ پر گئی، اس کی نظر مقیمی کی مثنوی ”چندر بدن و سہار“ پر پڑی جس کا اعتراف خود اس نے اپنی مثنوی میں اس طرح کیا ہے :

یکایک میرے دل پر آیا خیال  
قصہ یک لکھوں میں مقیمی مثال  
اس سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ”چندر بدن و سہار“ غواصی کی مثنوی کے بعد اور اس کی مثنوی سے پہلے لکھی جا چکی تھی اور اس طرح اس کا زمانہ تصنیف ۱۰۳۵ء کے بعد اور ۱۰۵۰ء سے پہلے متعین ہو جاتا ہے۔ ”چندر بدن و سہار“ سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ مقیمی کا تعلق دربار سے نہیں تھا، اس لیے کہ بادشاہ وقت کی مدح میں ایک شعر بھی مثنوی میں نہیں ملتا۔

”چندر بدن و سہار“ کا قصہ ”مشق عجیب و غریب اور دلچسپ ہے۔ اس میں ازمنہ وسطی کے داستانِ مزاج — مایوق الفطرت عناصر — سے ایک ایسی دلچسپی اور جبروت ناک پیدا کی گئی ہے کہ سننے والے کی آنکھیں بھٹی کی بھٹی رہ جاتی ہیں۔ ازمنہ وسطی کے داستانِ کردار عام طور پر شہزادے، شہزادیاں، سوداگر،

لاجپور اور درویش ہوتے تھے۔ یہی کردار ”چندر بدن و سہار“ میں نظر آتے ہیں۔ چندر بدن ایک راجہ کی آنکھوں بیٹی ہے اور سہار ایک تاجر کا صاحبِ چال بیٹا ہے۔ ایک دن سہار میر کرتا چندر بدن کے شہر آ نکلتا ہے۔ یہ چالو کے میلے کا زمانہ تھا۔ یہاں وہ چندر بدن کو دیکھتا ہے اور پہلی ہی نظر میں عشق کا تیر اُسے گھائل کر دیتا ہے۔ غل و ہوش جاتے رہتے ہیں۔ اسی عالمِ اضطراب میں وہ چندر بدن کے پاس جاتا ہے اور اظہارِ عشق کرتا ہے۔ یہ سن کر وہ آگ بگولہ ہو جاتی ہے اور لہو کر مار کر سہار سے کہتی ہے : ع

بندر میں کہاں ہو ترک کون کہاں

اور یہ کہتی ہوئی چلی جاتی ہے۔ سہار پر عالمِ دیوانگی طاری ہو جاتا ہے۔ وہ اس دور کے مثالی عاشق کی طرح گریبان بھاڑ کر، سر منہ پر خاک ڈال کر دیوانہ وار پھرتے لگتا ہے۔ کوچہ و دشت کی خاک چھانتا چھانتا وہ بیجانگر آ نکلتا ہے۔ یہاں کا بادشاہ، جو شکار پر لگلا تھا، اسے دیکھ کر پوچھتا ہے کہ ”تو کون ہے، کس کا عاشق ہے، تیری معشوقہ کون ہے اور کہاں ہے؟“ لیکن دیوانہ سہار کسی بات کا ابھی جواب نہیں دیتا۔ بادشاہ اسے اپنے ساتھ لے آتا ہے اور پہلے اپنے محل میں بھیجتا ہے کہ وہ اپنی دلآرام کو پہچان لے۔ پھر اپنے وزیر کے محل میں بھیجتا ہے، پھر امیرانِ شہر کے اور آخر میں سارے شہر کے بندو مسلمانوں کے ہاں بھیجتا ہے مگر سہار کسی کی طرف ایک نظر اٹھا کر بھی نہیں دیکھتا۔ بادشاہ سب سے دریافت کرتا ہے اور پھر ”زیر سیاح“ سے پوچھتا ہے جو بتاتا ہے کہ سہار نلان راجہ کی بیٹی چندر بدن پر عاشق ہے۔ بادشاہ سہار کو لے کر راجہ کی سلطنت میں جاتا ہے اور قاعد کے ذریعے بیٹھا ہے۔ راجہ بعد احترام یہ جواب دیتا ہے :

لکھا ہے ہارا سو بندو چم  
مسلمان کون کیوں ہو بندو حرم  
اس واقعے کو ایک سال گزر جاتا ہے اور چندر بدن حسدِ معمول چاترا کے لیے آتی ہے۔ سہار اسے دیکھتا ہے اور دوڑ کر اس کے قدموں میں جا گرتا ہے۔ عشق کی آگ چندر بدن کے دل میں بھی روشن ہو جاتی ہے مگر وہ بظاہر قصے کا اظہار کرتے ہوئے کہتی ہے : ع

جہتا ہے دولہے، موانیں بنور

سہار یہ الفاظ سننا ہے تو وہیں اس کی روح پرواز کر جاتی ہے۔ بادشاہ کو سہار کے مرنے کی خبر ملتی ہے تو وہ بہت افسوس کرتا ہے۔ فہیز و تکفین کے بعد

جب لوگ اس کا جنازہ قبرستان کی طرف لے چلتے ہیں تو جنازہ ساری کوشش کے باوجود آگے نہیں بڑھتا۔ ملے پاتا ہے کہ جس طرف یہ جانا ہے جانے دیا جائے۔ جنازہ خود بخود چندر بدن کے محل کی طرف بڑھنے لگتا ہے اور وہاں پہنچ کر ٹھہر جاتا ہے۔ چندر بدن کو جب یہ خبر ملتی ہے تو وہ بھی پیچھے ہٹ آتا ہے۔ بادشاہ پیغام بھیجتا ہے کہ میت کو دفن کرنا ضروری ہے۔ اگر چندر بدن کوئی جتن کرے تو شاید مشکل آسان ہو۔ یہ سن کر راجہ اپنی کے پاس جاتا ہے اور بیٹی کو یہ سارا ماجرا سناتا ہے۔ چندر بدن باپ سے کہتی ہے کہ مجھے اجازت دیجئے کہ میں جو چاہے کروں۔ باپ اجازت دے دیتا ہے۔ وہ محل کے اندر جاتی ہے، اپنی سب سیبیوں کو ہلاتی ہے، انہیں الوداع کہتی ہے اور بادشاہ سے کہلاتی ہے کہ ایک مسلمان عالم کو اندر بھیج دیجئے۔ مسلمان عالم چندر بدن کے پاس جاتا ہے اور وہ کلمہ پڑھ کر مسلمان ہو جاتی ہے۔ سب کو رغبت کرتی ہے۔ اندر جا کر پلنگ پر لوٹ جاتی ہے اور اسی وقت اس کی روح بھی پرواز کر جاتی ہے۔ اسی کے ساتھ جنازہ قبرستان کی طرف روانہ ہو جاتا ہے۔ جب سہار کو قبر میں اتارا جاتا ہے تو لوگ دیکھتے ہیں کہ چندر بدن ابھی اسی کفن میں موجود ہے اور دونوں ایک دوسرے کے سینے سے لگ کر ایک تن ہو گئے ہیں۔ لوگ انہیں الگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں مگر ناکام رہتے ہیں اور اسی طرح دفن کر دیتے ہیں۔ یہ منظر دیکھ کر بادشاہ اور سارا عالم روتا ہوا رخصت ہوتا ہے لیکن محبت کی یہ داستان زمانے کی کتاب میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے محفوظ ہو جاتی ہے۔

عشق و محبت کی ایسی حیرت لاک داستانیں، جن میں عاشق و معشوق کو مرنے کے بعد یکجا ہونا دکھایا گیا ہے، بہت سی لکھی جا چکی ہیں۔ خاصی ایچا پوری کی مثنوی ”قصہ“ میں بھی عاشق و معشوق کا یہ انجام دکھایا گیا ہے۔ سیر تقی میر کی مثنوی ”دربائے عشق“ میں بھی عاشق و معشوق مرنے کے بعد ایک دوسرے میں پیوست، دوبا سے برآمد کیے جاتے ہیں۔ یہ باقر آگہ کی مثنوی ”خرفاب عشق“ کا بھی یہی انجام ہے۔ مصطفیٰ کی مثنوی ”بحر المحبت“ بھی ”دربائے عشق“ سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔ سید ہند والا کی مثنوی ”طالب و موہبی“ بھی اسی مزاج کی حامل ہے۔ شاہ تراب کی مثنوی ”عشق صادق“ کا انجام بھی ”چندر بدن و سہار“ سے ملتا جلتا ہے۔ ”چندر بدن و سہار“ کا قصہ نہ صرف مقیمی نے لکھا ہے بلکہ اس کے ایک معاصر حکیم آتشی نے اسے فارسی میں بھی لکھا ہے۔ ایک اور شاعر عشق نے بھی، جس کا حوالہ واقف کی مثنوی ”چندر بدن و سہار“ میں ملتا ہے، اسے فارسی میں لکھا ہے۔

میرزا قاسم علی بیگ اشگر حیدر آبادی نے بھی اس قصے کو اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔ اس طرح اس نوعیت کی مثنویوں کی ایک طویل لہرست مرتب کی جا سکتی ہے لیکن اولیت کا سہرا مقیمی ہی کے سر بندھتا ہے۔

مقیمی کا سارا زور قصے کو بیان کرنے پر صرف ہوا ہے، اسی لیے مثنوی میں کسی ایسے پہلو کو نہیں اٹھایا گیا جہاں جذبات و احساسات کے اظہار کی شاعرانہ صورت پیدا ہوتی۔ شاعرانہ تخیل، شاعرانہ نازک خیالی جو خواصی کی ”سب الملوک و بدیع الجال“ میں نظر آتی ہے ”چندر بدن و سہار“ میں مفقود ہے۔ چاند صرف قصہ بیان کیا جا رہا ہے اور یہی مقیمی کا مقصد ہے۔ لیکن جہاں کہیں مقیمی نے قصے کے نقوش اٹھانے کے لیے اپنے اظہار کو منور کیا ہے، جذبہ و احساس نے شعر میں تاثیر کو ایک حد تک گہرا کر دیا ہے؛ مثلاً جہاں مقیمی نے عشق کی تعریف کی ہے یا جہاں اس نے حسن اور جوانی کا ذکر کیا ہے، جذبے کی گریں دل کو گرائے لگتی ہے:

خلائے میں سب کے ہرے اول ہرے بن نہیں کوئی دوبا فضل  
ہرے بن عشق کئی اہتا نہیں کہ مرنا و جینا سمجنا نہیں  
ہرے بیچ دانا دیوالہ کرے ہرے نے بیگانہ بیگانہ کرے  
ہرے کی لہری رت اُلتی اے ہرے سوچ دنیا ہو چتی اے  
ہرے کی بھی ہر کہ جس لہار ہے وفا کے حیدر کا وو سرکار ہے  
لیکن یہ صورت بھی قصے میں کہیں کہیں پیدا ہوتی ہے۔ ”چندر بدن و سہار“ میں بھیت مجموعہ جذبہ عشق کو تخیل کے ذریعے شہریت کی وچاوت سے رنگنے اور نکھارنے کی کوشش نہیں ملتی۔

قصے کی بنیاد اس آویزش (Conflict) پر رکھی گئی ہے جو چندر بدن کے ہندو اور سہار کے مسلمان ہونے سے پیدا ہوئی ہے۔ اپنے ہندو ہونے کا چندر بدن اس وقت اظہار کرتی ہے جب سہار پہلی دفعہ اس سے اظہار عشق کرتا ہے۔ دوسری دفعہ اس بات کا اظہار چندر بدن کا باپ اس وقت کرتا ہے جب بادشاہ سہار کا پہلے قاصد کے ذریعے اس کے پاس بھیجتا ہے۔ اگر دو مذاہب، دو کلہروں میں یہ آویزش نہ ہوتی تو ”چندر بدن و سہار“ کا یہ دردناک المیہ ہی پیدا نہ ہوتا۔ مثنوی کے اسلوب و طرز ادا پر دو اثرات مالا مال چل رہے ہیں۔ ایک

۱۔ مخطوطات انجمن ترقی اردو: جلد اول، مرتبہ انصر صفینی امرہوی،  
۱۳۶۱-۱۳۶۲ء



اثر ہندوی روایت کا نتیجہ ہے جس کے گہرے نقوش ہم جام اور چنگت گٹرو کے ہاں دیکھ چکے ہیں اور دوسرا اثر فارسی اسلوب کا ہے جو بیجاپور کے اسلوب پر تیزی سے حاوی آ رہا ہے۔ بعض اشعار پر ایک اثر نمایاں ہے: جیسے:

”ستگیا ہاس کتہیں اس چنچل کا اوسے چنچل ات چھیل چھل کا اوسے“

یعنی چنگ یہ دونوں اثرات ساتھ ساتھ چلے ہیں۔ ایک بصری ہے اور ایک اثر اور دوسرے میں دوسرا: جیسے یہ شعر دیکھئے:

گتے گیان و نشان ادک بے مثال دھرے ایک فرزند صاحب جال  
لیکن جھوٹے جھومری فارسی اسلوب و آہنگ کے اثرات غالب رہتے ہیں جن سے مثنوی کے اسلوب کی یہ شکل بنتی ہے:

دوجا کتہیں شہر میں اتھا بخت ور تجارت میں فاضل وو صاحب ہنر  
ہنر ہور قرامت میں کامل اتھا فصاحت و بلاغت میں فاضل اتھا  
ولے عشق دل پر تھا حاصل بخت اتھا خوب صورت کا سائل بخت  
الٹی ”جیسے“ خوب صورت دکھا ہرم کا پیالہ سدا ہم چکھا  
یکالیک رجحان ہوا سہریاں دیا اس کوں معشوق کا وین نشان

”چندر بدن و سہیار“ دو اسالیب کی آمیزش و آمزش کے عبوری دور کی درمیانی کڑی کا درجہ رکھتی ہے۔ اسلوب کی سطح پر اس تخلیقی عمل میں آج ہمیں کوئی خاصی معنویت نظر نہیں آتی لیکن اگر یہ نوگ اُس دور میں یہ کام نہ کرتے تو ول کا ظہور بھی سو سال کے اندر اُتار نہیں ہو سکتا تھا۔ اس دور میں یہ ایک لہا اور مشکل کام تھا۔ جس طرح اعلیٰ تعلیم حاصل کر لینے کے بعد چھوٹی جماعت کی کتاب پڑھنے اندر معنویت کا جذبہ پیدا نہیں کرتی، اسی طرح زبان و بیان کے ارتقا کی اس منزل پر پہنچ کر آج ہمیں مقامی کے اسلوب کا ”لہا بن“ بھی صاف دکھائی نہیں دیتا۔ لیکن ارتقا کے راستے پر نظر جائے چلے تو اس دور میں مقامی کا یہ دعویٰ بامعنی نظر آئے لگتا ہے:

زبان کا اتا ہوں سچا جوہری کروں لت سخن سوں گہر گسٹری  
سرزا مقیم اور مقامی کی مثنویوں کے ساتھ بیجاپوری اسلوب، فارسی اسلوب کے زہر اثر آکر گولگٹھا کے اسلوب سے قریب تر ہوئے لگتا ہے اور یہ وہ رجحان ہے جو آگے چل کر زبان و بیان کے مختلف علاقائی مہاروں کو ایک کر دیتا ہے۔

ہد بن احمد عاجز اسی رجحان کو آگے بڑھاتا ہے۔ عاجز کی دو مثنویاں ”یوسف زلیخا“ (۱۰۰/۱۶۳۴ع) اور ”لیلیٰ مجنون“ (۱۰۶/۱۶۳۶ع) ہم تک پہنچی ہیں۔

”یوسف زلیخا“ میں عاجز نے اپنے اور اپنی کتاب کے بارے میں ملحد مطالب معلومات فراہم کر دی ہیں۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے:

کہیا یو قصا چوت اہروپ ہے ہونے دکھنی سوں تو پورت خوب ہے  
لی بعد ہجرت ہوں یک ہزار چہل چار پر جا کیا پر قطار  
ہد ہے نام احمد ہدر تخلص میں عاجز ہوا سرس  
ہد بن احمد عاجز، شیخ احمد گجراتی کا بیٹا تھا۔ یہ وہی شیخ احمد ہیں جنہوں نے ہد علی قطب شاہ کے دربار میں اپنی دو طویل مثنویاں یوسف زلیخا اور لیلیٰ مجنون پیش کی تھیں۔ اپنے نے بھی اپنے باپ کے نقش قدم پر چل کر اس دور کے رنگ سخن کے مطابق ہی دو مثنویاں لکھیں۔ ”یوسف زلیخا“ میں سلطان ہد عادل شاہ کی مدح سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ دربار میں پیش کی گئی تھیں لیکن لیلیٰ مجنون میں، جو یوسف زلیخا کے دو سال بعد لکھی گئی، کسی بادشاہ یا امیر کی مدح میں کوئی شعر نہیں ملتا۔ احمد نے مقامی کی مثنوی یوسف زلیخا کو اپنی مثنوی کی بنیاد بنایا تھا لیکن احمد اور ہد کی مثنویوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ہد عاجز نے احمد کی مثنوی کو اپنی مثنوی کی بنیاد بنایا ہے۔ عاجز کی مثنوی یوسف زلیخا کی قریب وہی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ احمد نے اپنی مثنوی میں تفصیل اور جزئیات نگاری سے رنگ اڑا ہے اور ہد عاجز نے آگے مختصر کر کے، قمعے کے بیان میں تیزی پیدا کر دی ہے۔ بیجاپوری مثنویوں کی یہ ایک عام خصوصیت ہے کہ ان میں زور قصے پر دیا جاتا ہے اور جزئیات نگاری کو زیادہ سے زیادہ ترک کیا جاتا ہے۔ ”چندر بدن و سہیار“ میں بھی چیز موجود ہے۔ عاجز کی یوسف زلیخا میں نہ منظر نگاری، بزم کے نقشے، خوابوں کا بیان، تفصیل سے آئے ہیں اور نہ شادی کا رنگ، احوال سفر، ہوسف کی نیلاسی، مہاسب و زندان، بھائیوں کی حفاکی، سربا اور دایہ کے حالات و کوائف تفصیل سے بیان ہوئے ہیں۔ سارا زور، جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں، قصے کو تیزی سے بیان کر دینے پر ہے۔ اسی لیے احمد کی مثنوی کے مقابلے میں ہد عاجز کی مثنوی مختصر ہے اور اپنی اعتبار سے کمزور بھی ہے۔ احمد نے ہد علی قطب شاہ کی مدح میں بخت تفصیل سے کام لیا ہے اور حق مدح پوری طرح ادا کیا ہے لیکن عاجز نے مدح میں بھی اختصار سے کام لیا ہے اور سارا زور سخاوت و حذل پر دیا ہے۔ ساتھ ساتھ مصطفیٰ خاں، وزیر اعظم اور اندولہ خان، سپہ سالار

۱۔ یوسف زلیخا: از ہد بن احمد عاجز، (قلمی) انجمن ترقی ادب پاکستان، کراچی۔

کی سخاوت و شجاعت کی یہی تعریف کی ہے :

لو سلطان ید سو عادل ہے شاہ تو حاکم ہے اسلام کا دین و تہ  
کوں غوش غلی ہے انہا اتیا اسم یا مستہا دیا غیب دیا  
بزرگی سلان کون حاکم تھی آہا سخاوت منے ختم حاکم تھی تھا  
سخاوت شجاعت تفر کی تفر بزرگی تون دھرتا ہے خاتم تفر  
سخاوت منے مصطفیٰ خاں تمام شجاعت منے زندلا سا سلام  
عدل داد بھی ہے تو ثانی عمر دلیاں میں کہاوتے کہ کوئی غیب تفر  
ہے تعریف کرتے میں عاجز زبان ہو عاجز زبان تھی نبوی بیان  
زبان و بیان کی سطح پر ید کی مثنوی احمد کی مثنوی سے کہیں زیادہ  
صاف اور فارسی اسلوب سے قریب تر ہے۔ چاس سال کے اندر اندر اسلوب بیان  
کی یہ تبدیلی اس بات کی علامت ہے کہ اردو زبان، تیزی کے ساتھ فارسی  
زبان کے زیر اثر کھل کھل کر ایک نئے ادبی سیار کی طرف بڑھ رہی ہے۔  
احمد کی زبان پر گھجری کا اثر گہرا ہے۔ وہ فارسی و عربی کے الفاظ کو کم  
سے کم استعمال کرتے پر زور دیتا ہے جس کا اظہار اس نے خود "یوسف زلیخا" ۱۲  
میں کیا ہے :

عرب الفاظ اس قصے میں کم لیاؤں نہ عربی فارسی بھونیک مہلاؤں  
لیکن ید بن احمد عاجز کے ہاں فارسی الفاظ نہ صرف کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں  
بلکہ اظہار بیان کو ایک نئے رنگ ادا سے آشنا کر رہے ہیں۔ ان دونوں مثنویوں  
کی زبان و بیان اور اسلوب کے مزاج کو سمجھنے کے لیے احمد اور ید بن احمد  
عاجز کی مثنویوں کے اس مقام سے یہ چند اشعار دیکھیے جہاں حضرت زلیخا،  
عزیز مصر کو پہلی بار دیکھ کر اپنی دلیہ سے کہتی ہیں کہ یہ وہ شخص تو  
نہیں ہے جیسے الہوں نے خواب میں دیکھا تھا۔ مگر اب کیا ہو سکتا تھا ؟  
شادی ہو چکی تھی۔ یہ دیکھ کر زلیخا رو پڑی ہیں اور گڑ گڑا کر خدا سے  
دعا مانگتی ہیں۔ اس بات کو ید بن احمد عاجز یوں بیان کرتا ہے :

زلیخا کری رو رو زاری چوت ندا حق کا آیا ملے کا مروت  
لکر غم تون یوں آج اس یار تھی واپس تو غوش حال دیدار تھی  
عزیز مصر تھی نہ کچھ کام ہے اے کلام سائے دلارام ہے  
اچھے موم کی کھلی جس قفل کون او مویک امانت رہے درو تون

۱۔ یوسف زلیخا : (فلسفی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

کہ شہر پرگ سرچ کون ذرا دیکھے جب تون خاطر اپنا جع جیتی ۔۔۔  
منی حق تھی یو بات ہوئی سہراں ہائے دل کی مقصود وین ۔۔۔  
احمد پہلے تفصیل کے ساتھ اس صورت حال پر پندرہ بیس اشعار میں روشنی ڈالتا  
ہے ، جذبات کی تصویر اٹھاتا ہے اور پھر یہ چند اشعار لکھتا ہے :

دینی آواز غیبی یہ بشارت جو جی دڑ تیں رکھیا کرتا ر اسالت  
عزیز مصر پر جسے دل نہیں مچ بن اس مقصود بھی حاصل نہیں مچ  
عزیز مصر تھی من بھاؤ ہے مچ سنت سائیں سکت ہی جاؤ ہے مچ  
نہیں کچ ڈر تجھے اس سنگ راں اچھوتا راہی اس تھی تیرا دھن  
نہیں فولاد کی اس پاس کوئی دھرتے جوں موم کیلی نرم ڈھلی  
تیری دھن درجک اس تھی کیوں کھلے گی کاف الہاس پر وہ کیوں چلے گی  
زلیخا غیب تھی یہ خوش خبر باقی دھرت سر دھر کے شکرانے منے آئی  
ید کی مثنوی کی پھر روان اور فارسی اسلوب کے زور اثر جدید اسلوب سے زیادہ  
قریب ہے۔ یہی وہ تبدیلی ہے جو اس دور میں ید بن احمد عاجز کو دلچیز ادب  
میں قابل ذکر باقی ہے ۔

اس زمانے میں جامی ، نظامی ، ہاتھی اور خسرو کی پیروی میں یہ رواج  
تھا کہ شاعر اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھانے کے لیے ہر رنگ کی مشابہاں لکھتے  
تھے۔ رؤسہ و بزمیہ بھی اور عاشقانہ بھی۔ عاشقانہ موضوعات میں یوسف زلیخا  
کے ساتھ لیلیٰ مجنوں کا قصہ بھی بہت مقبول تھا۔ یوسف زلیخا طریہ تھا اور  
لیلیٰ مجنوں الہیہ۔ احمد گجراتی نے مثنوی یوسف زلیخا لکھی اور اس کے بعد  
قصہ لیلیٰ مجنوں کو بھی اپنی ایک مثنوی کا موضوع بنایا۔ احمد کی پیروی میں  
ید عاجز نے بھی ان دونوں قصوں پر طبع آزمائی کی۔ یوسف زلیخا ۱۰۸۱/۸۱  
۱۰۶۳ ع کی تصنیف ہے اور لیلیٰ مجنوں ۱۰۸۱/۸۱ ع کی۔ مزاج کے اعتبار  
سے دونوں مثنویوں میں یہ بات مشترک ہے کہ قصہ تیزی کے ساتھ بیان کیا  
جاتا ہے اور سارا زور صرف قصے پر ہے ۔

ید بن احمد عاجز نے اپنی مثنوی لیلیٰ مجنوں کی بنیاد ہاتھی کی مثنوی پر  
رکھی ہے لیکن اس کا شعر بہ شعر لفظی ترجمہ نہیں کیا۔ ہاتھی نے فارسی مثنوی  
کی روایت کے مطابق تفصیل سے کام لیا ہے۔ جزئیات نگاری ، منظر کشی ،  
عماکت و قہقہیل پر زور دیا ہے اور اس عمل سے مثنوی کا فنی اثر گہرا ہو گیا  
ہے ، لیکن عاجز نے اسے مختصر کر دیا ہے۔ عاجز نے حسب ضرورت قصے میں



معمولی سی تبدیل بھی کر لی ہے۔ ممکن ہے یہاں اس نے احمد کی لیلیٰ مجنوں سے استفادہ کیا ہو؟ مثلاً عاجز نے چین اس سے لیلیٰ اور مجنوں کے خاندانوں میں تعلقات دکھائے ہیں۔ ہانتی نے لیلیٰ مجنوں کی ملاقات پہلے بار مکتب میں دکھائی ہے۔ ہانتی کے ہاں مجنوں کے ایک خواب کو بیان کیا گیا ہے۔ عاجز نے اس خواب کو ترک کر دیا ہے۔ لیکن اس اختصار اور تبدیلی کے باوجود عاجز کی مثنوی کے اکثر اشعار ہانتی کی مثنوی کا لفظی ترجمہ ہیں<sup>۱</sup>۔

ہوسف زلیخا کی طرح، لیلیٰ مجنوں میں بھی، مثنوی کی تہذیبی فضا خالص ہندوستانی ہے اور لیلیٰ بھی زلیخا کی طرح اس برعظیم کی ایک غورث معلوم ہوتی ہے۔ انداز عشق، کیفیت ہجر و لراق، معیار حسن اور جذبات و احساسات بھی اس برعظیم کی روایت سے وابستہ ہیں۔ عاجز لیلیٰ کا سراپا بیان کرتا ہے تو اس سراپا کو بڑھ کر لیلیٰ کسی عرب قبیلے کی لڑکی معلوم نہیں ہوتی! مثلاً لیلیٰ کے سراپا کے یہ چند اشعار<sup>۲</sup> دیکھئے:

ترم بال مجنوں ہنر نشان	تخن میں اپنے مشک جی کا نشان
لین دو مولے دہیں چہند بھرے	جیسے سرگ دیکھو سو بھالے پرے
چندر ایسے ٹمکھ میں ہے عیسیٰ بہن	زلف لاگ رکھوال کرتے بہن
ایسے بیسی جیوں شتر اسکندری	حسن کے مستدر میں . . . زری
سو کس میں عجاوب ہیں بالوت لب	کیمے ہیں جھل دالت پیرے کے چہب
ڈھنڈاں مٹور ہے منجاب سا	دیسے ٹمکھ ہانی میں گرداب سا
رسنے کا برہ اولہ سو کیتی ستیر	جوین دو کیمے نور کے آس اوہر
ہے لازکھ گھر اس کی جیوں تنکیوت	مگر اس میں مجنوں رہیا کر سکوت
ہے شمشاد قد اس دلآرام کا	سو مجنوں کے کیمے بنے تھا مکا
ہوئی اس کی چودہ برس کی عمر	سہولیں دوس جوین کے جیوں دو چندر

اس برعظیم کی تہذیبی چھاپ کے علاوہ، جو چیز عاجز کے کلام کو اہم بناتی ہے، یہ ہے کہ یہاں زبان و بیان اور اسلوب و آہنگ کا رخ اسی "معارفیت" کی طرف ہے جو تقریباً پچاس سال بعد ولی دکنی کے ہاں سورج بن کر چمکتا

ہے۔ اس رجحان کی وجہ سے جب ہم عالم، جنت گہرو اور عبدل کا کلام پڑھ کر عاجز کے کلام کو پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ سخت گریسی سے ہم کھلے میدان میں آ گئے ہیں۔ مرزا بقیہ، مقیمی اور عاجز کی مثنویوں کے بعد زبان و بیان کا رخ مقرر ہو جاتا ہے اور بجاویری اسلوب اب شعوری طور پر فارسی اسلوب سے وابستہ ہو جاتا ہے جس کی واضح شکل ہمیں ملک غشتود کی "جنت منگار"، صناعی کے "قصہ بے نظیر" اور رشتنی کے "خاور نامہ" میں نظر آتی ہے۔ حسن شوق بھی اسی زمانے میں نظام شاہی سلطنت کے خاتمے کے بعد بجاویر آ جاتا ہے اور عادل شاہی سلطنت کے مہر کی حیثیت سے قطب شاہی سلطنت میں بھجا جاتا ہے۔ یہ ۱۵۵۰ء کے عشرۂ شوال کا واقعہ ہے۔ حسن شوق ایک کہنہ مشق شاعر تھا جس نے جنگ ٹالیکوٹ کے موقع پر ۱۵۶۸/۹۹ء میں "فتح نامہ نظام شاہ" کے نام سے ایک طویل مثنوی لکھی تھی اور سلطان ہد عادل شاہ کی ایواب مظفر خان کی بیٹی سے شادی کے موقع پر ایک اور مثنوی "سیرانی نامہ" کے نام سے تھوہر کی بھٹی۔ حسن شوق نے غنیمت کے ساتھ اردو غزل کی روایت کو اٹا آگے بڑھایا کہ ولی دکنی اسی روایت کا گل سرسید ہے۔



۱۔ حدیقتہ السلاطین، مؤلفہ مرزا نظام الدین احمد، ادارۃ ادبیات اردو، حیدرآباد دکن، ۱۹۶۱ء کے الفاظ یہ ہیں: "آخر عشرۂ شوال ۱۰۸۰" حسن شوق نام حاجیے از جالبہ عادل شاہ بیامہ سربر سلطنت مصیر آمد و یادگار گزرائید و یہ لشرف و اسب سرانراز شد۔" ۱۹۶۶ء۔

۱۔ قدیم اردو: جلد دوم، لیلیٰ مجنوں، از عاجز، مرتبہ ڈاکٹر سلام حسنان،

ص ۱۹-۲۰۔

۲۔ لیلیٰ مجنوں: از محمد بن احمد عاجز، (قلنی) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

پشت آویں پریکسی کا ایک نام ہے۔ ملک پور نور کوثر سب عام ہے  
 امریکہ کے بدل جیوں زر نگار ہے۔ جم اس کا ناؤں سو جنت سنگار ہے  
 "ملک خشنود" مرقی صاف زولیا۔ اسی کے ناؤں کا تلارچ اولیا  
 جیسا کہ آخری مصرعے میں اشارہ کیا ہے، "ملک خشنود" سے اس کا منہ تعبیر  
 ہوتا ہے۔ خشنود نے امیر خسرو کی "پشت پخت" کو اردو کا جامہ  
 پہنانے کا کام سلطان ہد عادل شاہ کے حکم پر کیا :  
 کہیے جب حکیم عادل شاہ منجہ کڑوں آٹلیا خسروی کا ماہ منجہ کڑوں  
 اس مثنوی پر خشنود ہر بار نظر کرتا ہے اور اسے اپنی ایسی یادگار شمار کرتا ہے  
 جس سے اس کا نام روشن رہے گا :  
 ہندے خشنود کا قادر ہیں ہے۔ چکوئی سجا اویں سب نوران ہے  
 "در خاکیم" کتاب جنت سنگار" میں بھی اپنی اس عظیم کوشش پر روشنی

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۵۴)

ہے کہ "جنت سنگار" کے ناقص مخطوطے، خزوندہ برٹش میوزیم، کے اس شعر  
 کو دیکھ کر :  
 عجیب رنگ تھار میں گلزار دیکھا۔ بھول چوں حسن کا بازار دیکھا  
 زور مرحوم کو بہ خیال ہوا کہ اس مثنوی کا نام "بازار حسن" ہو سکتا ہے  
 حالانکہ خشنود نے اپنی مثنوی کا نام ہر بار "جنت سنگار" لکھا ہے۔  
 "جنت سنگار" کے دو قلمی نسخے انجمن ادبی اردو پاکستان کراچی کے  
 کتب خانہ خاص میں محفوظ ہیں۔ برٹش میوزیم کا نسخہ ناقص ہے جس میں  
 صرف ایک ہزار اشعار ہیں۔ انجمن کے ایک نسخے میں ۲۱۶۰ شعر ہیں۔  
 ملک خشنود نے، جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے، "جنت سنگار" کے  
 اشعار کی تعداد ۲۲۲۵ بتائی ہے :

کہا ہوں بیت کا لادر شمار ہے۔ جو ہے دو سو پچیس ہزار تین ازار ہے  
 انجمن کے اس مخطوطے میں تقریباً سو چار صفحات درمیان میں خالی ہیں۔ معلوم ہوتا  
 ہے کہ کتاب نے جس نسخے سے اسے لکھا ہے اس میں یہ صفحات یا تو خراب  
 ہوں گے یا پڑھ نہ جا سکے ہوں گے۔ یہ صفحات اس نے اس لیے خالی چھوڑ  
 دیے کہ کسی اور نسخے سے پورا کر دے گا۔ ان خالی صفحات میں ۱۶-۱۷  
 شعر کی سطح کے حساب سے ۶۵ شعر ہونے چاہیں جو انجمن کے دوسرے  
 ناقص نسخے میں موجود ہیں۔ اس طرح "جنت سنگار" کا نسخہ مکمل ہو جاتا  
 ہے اور اشعار کی تعداد ۳۱۹۰ + ۶۵ = ۳۲۲۵ ہو جاتی ہے۔ (ج - ج)

## فارسی روایت کا رواج

(۱۶۲۱ء - ۱۶۵۰ء)

سلطان ہد عادل شاہ کا دور سلطنت بیجاپور اور گولکنڈا کے مذاقر مغل کا  
 سنگم بن جاتا ہے۔ ایک طرف بادشاہ کی علم پلاوری اور دوسری طرف ملکہ  
 غنیہ سلطان کی سخن منجی نے مل کر سونے پر سہاگے کا کام کیا۔ غنیہ سلطان کی  
 شادی کے موقع پر بے حساب جہیز کے علاوہ بیت سے غلام بھی ساتھ آئے تھے۔  
 الہی غلاموں میں ملک خشنود نامی ایک غلام بھی تھا جس نے بیجاپور آکر  
 اپنے حسن انتظام، وفاداری اور شاعرانہ صلاحیت کے سہارے اپنی ترقی کی کہ  
 ہد عادل شاہ نے ۱۶۰۵ء/۱۰۳۵ھ میں اسے سفیر بنا کر گولکنڈا بھیجا۔  
 ملک خشنود اس دور کا ایک ممتاز شاعر ہے جس نے قصائد، غزلیں اور مرثیے  
 بھی لکھے اور ہد عادل شاہ کی فریادیں پر امیر خسرو کی "یوسف زلیخا" اور  
 "ہفت جنت" کو بھی ذہنی اردو میں منتقل کیا۔ ملک خشنود کی بیشتر  
 چیزیں آج دستیاب نہیں ہیں۔ "یوسف زلیخا" نایاب ہے۔ "جنت سنگار" جو  
 امیر خسرو کی مثنوی "ہفت جنت" کا آزاد ترجمہ ہے، اور چند غزلوں، ایک  
 بچو اور ایک مرثیے کے علاوہ اور کچھ نہیں ملتا۔

"جنت سنگار" جس میں آٹھ جنتیں یعنی آٹھ عظیم سجاں گئی ہیں،  
 ۱۶۰۰ء/۱۰۳۰ھ میں مکمل ہوئی جس کا ذکر ملک خشنود نے خود مثنوی  
 میں کیا ہے :

کہانی ات بولیا سخنور کہ جیوں ہے آٹھ جنت آٹھ کوثر

۱۔ ڈاکٹر زور نے (اردو شہ پارے : ص ۶۶ - ذہنی ادب کی تاریخ : ص ۸۰)  
 ملک خشنود کی ایک مثنوی کا نام "بازار حسن" لکھا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا  
 (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)



ڈالتا ہے ۔

دیا بوسہ عطار دہم فلم کون  
خدا بیچہ موم کون ات بل دیا ہے  
عجب نگار ہے سنگار بن کا  
ستارے جیون بچیل آہان میں ہیں  
اے نادر ورق میں خوب گفتار  
اگر عارف کے من کون ناو چھا کا  
اگر عارف پوس اس پر کرے گا  
رکھو! جن ناؤں لیگی کا جہاں میں  
جکھوہ چنگ میں بشر کا ہے لاشی  
پنراویں مجھے سون کھول کھنٹا  
لکھیا ہوں عقلی سون لادر بیوت خوب

"ہشت سنگار" میں مثنوی کی روایتی ہشت کے مطابق حمد رازی ، تھانی ، لغت  
رہالت ہما ، صفت ہراج ، منقبت چہار یار اور مدح میر یوسن (م - ۳۳۰ - ۳۹۰ھ)  
۹۹۳ء کے بعد داستان کا آغاز کیا گیا ہے ۔ آغاز میں ان قصائے حبشی و عشرت  
کے آئے زمین ہمدار کی گئی ہے جو مثنوی میں بیان کیے جانے والے ہیں ۔ بادشاہ  
بکندر سیاہ ابو ظفر سلطان محمد عادل شاہ کی مدح کے بعد اصل قصہ شروع ہوتا ہے ۔  
شاہ ہرام کے لیے سات بہکوں سے سات حصوں و چھل دوشیزائیں سنگائی جاتی ہیں اور  
سات رنگ کے سات محل تیار کیے جاتے ہیں ۔ بادشاہ ہر روز ایک محل میں ایک  
دوشیزہ کے ساتھ داخل غیش دیتا ہے اور ایک قصہ سنتا ہے ۔ پہلی مجلس محل گلزاری  
میں مشوقہ ، ناتاری کے ساتھ سہ شنبہ کو شروع ہوتی ہے ۔ چہار شنبہ کو محل بغلی  
میں یہ محل جیتی ہے ۔ پنجشنبہ کو محل ہندل میں اور جمعہ کو محل کافوری میں  
یوم ہیش مرتب ہوتی ہے ۔ دو شنبہ کو محل سبز میں ، شنبہ کو محل کشکین  
میں اور یک شنبہ کو محل زعفرانی میں ۔ اس طرح ہر رات نئی مشوقہ کے ساتھ  
جلس تریب دی گئی ہے اور ایک نئی داستان سنائی گئی ہے ۔ داستانیں دلچسپ  
اور حیرت انگیز ہیں ۔ جب سات دن گزر جاتے ہیں اور یہ مجلسیں برخاست ہو  
جاتی ہیں تو شاہ ہرام سنگار کے آئے جاتے ہیں اور اسے غائب ہوتے ہیں کہ آج  
تک معلوم نہیں کہ شاہ کو زمین کیا گئی یا آہاں ۔

پیشتر مجموعی مختلف قصوں کا یہ مجموعہ ، جن کا مرکزی کردار شاہ ہرام  
ہے ، دلچسپ ہے ۔ لیکن ملک خسرو اپنے ترجمے میں وہ دلچسپی پیدا نہ کر سکا

جو امیر خسرو کی اصل لاری مثنوی میں زبان و بیان اور اپنی ہشت کی وجہ سے  
پیدا ہو گئی ہے ۔ "ہشت سنگار" کو پڑھنے وقت یہ محسوس ہوتا ہے کہ عشق میں  
مثنوی لکھنے کی طرف فطری رجحان نہیں ہے ۔ وہ ترقی جو شاہی غلام سے سفیر  
کے ہمدے تک عشق نے کی اور جو عزت و احترام آئے دربار شاہی میں ملا  
وہ اس مخصوص مزاج ہی کی بدولت مل سکتا تھا جو بادشاہوں کے دربار میں ترقی  
کے لیے ضروری تھا اور جس مزاج کا اظہار قصیدے جیسی صنف کے ذریعے ہی  
ہو سکتا تھا ۔ "ہشت سنگار" میں حمد ، ثناء ، منقبت ، مدح میر یوسن اور مدح  
محمد عادل شاہ ہیں جو جوہل اور اظہار کی قوت محسوس ہوتی ہے وہ مثنوی کے بقیہ  
حصے میں خالی خالی دکھائی دیتی ہے ۔ خسرو کی یہ شاعرانہ صلاحیت ایسے موقعوں  
پر بھی جم کر اظہار ہے جہاں وہ خود اپنی تعریف کرتا یا شاعرانہ تعالیٰ سے  
کلام لیتا ہے ۔ ثناء اظہار کے اس ارف کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ان حصوں  
کے علاوہ باقی مثنوی میں وہ کسی نہ کسی طرح "ہشت بہشت" کا پابند تھا ۔ اور  
"ہشت بہشت" چونکہ خود امیر خسرو کی مثنویوں میں شاہکار کا درجہ رکھتی ہے اور  
نہ صرف "قصہ" کی آخری بلکہ خود امیر خسرو کی یہی آخری مثنوی ہے جس میں  
"امیر خسرو کی شاعری ہشت کی اور پرکاری کی اخیر حد تک پہنچ گئی ہے اور اس  
خصوصیت کے لحاظ سے فارسی زبان کی کوئی مثنوی اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی"۔  
اس لیے اس کا قدیم اردو میں ترجمہ کرنا خود ایک بڑا تجربہ اور امتحان تھا ۔  
"ہشت بہشت" کے بازار زبان ، اختصار ہندی ، واہم نگاری ، تسلسل و ربط ،  
روایت اور اپنی توازن کا وزن آلفانا ملک خسرو کی شاعرانہ صلاحیت سے باہر تھا ۔  
"ہشت سنگار" کے ابتدائی حصے میں خسرو نے بیت بہ بیت ترجمہ کرنے کی  
کوشش کی لیکن جلد ہی اسے احساس ہو گیا کہ ہر شعر کا ایک شعر میں ترجمہ  
مشکل ہے اس لیے اس نے ترجمے کے مزاج کو اپنی سہولت کے مطابق بدل دیا ۔  
ہشت بہشت اور ہشت سنگار کے تقابلی مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ترجمہ  
سلسل اور بیت بہ بیت نہیں ہے ۔ کہیں اشعار چھوڑ دیے گئے ہیں ۔ کہیں بڑھا  
دیے گئے ہیں ۔ کہیں مفہوم کو اے کر اپنی زبان میں ادا کر دیا گیا ہے ۔ کہیں  
ترجمے کو لفظی رکھا ہے ۔ اکثر اشعار میں ردیف و قافیہ کو بدل دیا ہے ۔  
کہیں معنی میں تبدیلی کر دی ہے ۔ کہیں رمزات و تلمیحات کو بدل دیا ہے ۔

۱۔ شعرالمجم : شبلی نعمانی ، حصہ دوم ، ص ۱۶۳ ، مطبوعہ دارالانصافین  
اعظم گڑھ ۔

اس عمل نے اصل مشنری کی اثر انگیزی کو بڑی طرح محسوس کیا ہے اور خسرو اور خشنود کے مزاج ایک دوسرے میں جذب نہیں ہو سکے۔ آئیے اس بات کو چند مثالوں سے دیکھیں :

### پشت بہشت از امیر خسرو

سخن آن ہم کہ بعد حمد خدائی  
بود از نعمت شوالیہ دو سرائی  
آمد آن مرسلر خلاصہ کون  
پردہ پوش اسم بدامن کون  
نیم احمد کہ در احد غرق است  
کمر خدمت از ہے لڑی است  
احمد اندر احد کمر بند است  
یعنی ایسی بندہ آن خداوند است  
نعت شروع میں ہے اس لیے سنک خشنود اصل سے قریب تر رائے کی کوشش کرتا ہے، لیکن جب داستان پر آتا ہے اور زبان و بیان کے مرتے تار و پود سے ایک تکتی بنائے ہیں تو وہ نہ صرف اصل سے دور ہو جاتا ہے بلکہ احساس و جذبہ اور زور بیان کی وہ قوت جو ”پشت بہشت“ میں محسوس ہوتی ہے ”جنت سنگار“ سے غالب ہوئے لگتی ہے۔ مثلاً ”پشت بہشت“ کی داستان رقم کا مقابلہ ”مہاجر آراستن شاہ ہیرام روز جمعہ در محل کالوری . . .“ سے کیجیے تو ترجیح کی نوعیت بدل جاتی ہے اور اثر و تاثر کا قہری عمل کمزور پڑتا محسوس ہوتا ہے۔

### پشت بہشت

روز آدینہ کز خوارزم اور  
در برون زد شامہ کالور  
کرد ہیرام با ہزار امید  
چاند کافور دام چون تابید  
لب ہراز خندہ چون گل سوری  
شد بکنبد سرانے کالوری  
عجب کچھ روز جمعہ تھا لورائی  
کیا ہیرام اس دن شادمانی  
نچھول اس روز کا تھا نو چہر سور  
اچھا بے بدل جیوں صاف کالور  
پرت ہیرام میں تھا دل بڑی کا  
کیا کسبوت عجایب مشتری کا

۱۔ پشت بہشت : (غلی)، آئین اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ جنت سنگھار : ایضاً۔

بلطانت نگار خوارزمی  
کرد ترقیب رولی ہرزی  
خدمت خاص را میان بر بست  
پنچور ہندوی آفتاب برست  
از لبہ جام و جام لب ہر سے  
مچہ سر داد کہ گوارش سے  
شاہ با این ہزار دہندہ لروڑ  
بادہ میطرورد کا پانچ روز  
شب چون خورشید بست پردہ تار  
شد فلک ہر ز جد ہزار نگار  
گفت ہا آفتاب ہم براں  
تا مکالمہ لسانہ چون دگران  
لازنین چشمہائے لاز آلود  
در کف ہائے شاعر عالم سود  
گفت کاغذ خسرو زمین و زمان  
زہر زمان تو ہمین و ہاں  
تا سپر بلند ہر بایست  
اور خورشید عالم آراست  
چند ہر ہفتہ سور بے جاں را  
کہ کند پیش کفی سلیاں را  
لیک چون دست من بذیل عطاست  
مکرم شاہ پردہ پرش خطا است  
نقد کم سکہ را عیار دہم  
کلسدی را رواج کلو دہم

ترجمے میں اصل سے دور ہو جانے کی وجہ سے ”جنت سنگار“ کا وہ نئی اثر کمزور پڑ گیا ہے جس کی امید اصل کے مطابق رہنے سے کی جا سکتی تھی۔ ساری مشنری میں کم و بیش ترجمے کا یہی رنگ ہے۔ لیکن ترجمے کے اس نقص کے



باوجود ملک عشقہ قدیم اردو کے ان عشقوں میں شمار ہوتا چاہے جنہوں نے فارسی زبان کے ساتھ دکنی اردو کو مانجھا اور اس میں وہ زور، وہ کس بل پیدا کرنے کی کوشش کی جس سے زبان کا ذریعہ ہاٹ دار ہو کر زیادہ روانی کے ساتھ بننے لگا۔

اس مثنوی کے زبان و بیان کا وہی رنگ ہے جو عام طور پر اس دور کی اردو میں ملتا ہے۔ لیکن "ہشت بہشت" کے تخلیقی اثر کی وجہ سے خود "جنت سنگار" پر فارسی اسلوب کا اثر گہرا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ عشقہ، بیجاپور میں رہنے کے باوجود، بنیادی طور پر گولکنڈا کی فارسی اسلوب و آہنگ والی روایت کا تربیت یافتہ تھا۔ اور اس دور میں جب اس نے اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار کیا، خود بیجاپور پر فارسی طرز احساس اپنے مخصوص اسلوب و آہنگ کے ساتھ غالب آ رہا تھا اور دکن کی ہندوی تہذیب فارسی تہذیب کے آگے سر ڈال دی تھی۔

ملک عشقہ کی شعری صلاحیتوں کا اندازہ "جنت سنگار" کے حمد، لغت، مقبت اور مدح کے اشعار سے ہوتا ہے۔ یہاں ایک زور، ایک گونج، ایک جھٹکڑ کا احساس ہوتا ہے۔ لہجے کی بلند آہنگ میں اپنی طرف کھینچتی ہے اور یہاں قصیدے کے نقوش دلے دلے سے ابھرتے دکھائی دیتے ہیں۔ عشقہ نے، جیسا کہ ہم نے پہلے کہا ہے، تمناؤں کو بھی لکھے اور غزلیں اور مرثیے بھی لکھے لیکن اب تک یہ سب چیزیں، اس کے حالات زندگی کی طرح، پردہ لاریں میں ہیں۔ قدیم بیاضوں میں تلاش کرتے ہیں عشقہ کا ایک مرثیہ، ایک چہر اور چار غزلیں ملی ہیں جن سے اس کے شعری مزاج اور تخلیقی صلاحیتوں کا کچھ اندازہ ہوتا ہے۔

عشقہ کے ہاں، اس دور کے دوسرے شاعروں کی طرح، محزل کا موضوع عزتوں سے باتیں کرنے تک محدود ہے۔ عشق کی دیوانی، آسوں کے موتی، پردہ کی آگ، غم کا دنیا، بے وفائی، وعدہ فراموشی اور رقیب بھی ملک عشقہ کے موضوعات ہیں۔ محزل کا مقصد صرف عورت (جو محبوب ہے) کا ذکر اور اس کی ادائی، ولاؤں اور جفاؤں کا بیان ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ فارسی اصناف و بھور نے ہندوی اصناف و بھور کی جگہ لے لی ہے اور اظہار کے سانچوں کے ساتھ معاصرے کا طرز احساس بھی بدل گیا ہے۔ اب جام، جنت گہرو

اور عبدل کا رنگ سخن بھٹکا رہ گیا ہے۔ عشقہ کی یہ غزل دیکھیے :

اپیل چتر سکی کون ہمارا سلام ہے  
جس کے آدھر میں شہد ہے مٹھا کلام ہے  
چلو جوں چکرو ہوا تجھے دیکھت چندر کھنکی  
منج من میں اشتیاق جو کیرا مدام ہے  
توہ باج کیوں چہووں کہ جگت دیک بعد کہیں  
یو باج جن جیا آئے چننا حرام ہے  
دل بل کون دل مئے میرے نس دن سو توں سے  
جوں ہرہوں کے من میں سدا رام رام ہے  
گر پھرا توں رکھے کہ تو عشقہ سات مل  
فرمان مجھ پہ میں سے میرا چٹو تمام ہے

یہاں یہ بات واضح طور پر محسوس ہوتی ہے کہ وہ آویزش اور وہ کشمکش، جو ہندوی اور فارسی طرز احساس کے درمیان ایک فرقے سے جاری تھی، اب ختم ہونے کے قریب ہے اور فارسی طرز احساس کا رنگ غالب آ رہا ہے۔ یہ اثر اس کے سارے کلام میں رنگ بھرتا دکھائی دیتا ہے۔ ایک اور محزل دیکھیے :

تو مجھ پر کیا پزاری تو چھوٹیں چٹو لگاتے گئے  
ہن کے حاجیان بھیج کر اشارت سون ہلاتے گئے  
چولت لولال کے وعدے دے کئے مجھ سون دغا بازی  
نس اویر پرہ کی آگ میں صندر کیوں جلاتے گئے  
دو تن کی بات سن سن کر کیٹ دل پر تو دھرتے ہیں  
اتا سب بیج کر مجھ کوں برم ملہ بھی ہلاتے گئے  
پرہ کے بس کھٹے مجھ دے سکیاں کا ڈنڈ تیارے ہیں  
ادھر کا مجھ ہلا امرت میٹھا ہو جلاتے گئے  
چنچل سکیاں سون مل مل کر بنا اعتبار ہوتے تھے  
عجب معلوم ہوتا ہے چھوٹیں چھٹکڑا لگاتے گئے  
نہر ہو عشق مشکل ہے حقیقت ہوور مجازی کا  
ہوتا ہوور کون لا مجھ سون سوان چولیاں تو کھاتے گئے

پتھر غرشنود کے ہاتھ پر سجیں ہیں کچھ دیوانے ہیں  
 کہتے ہیں ہزار سون ہزارے میرا ہر یوں ہلاتے گتے  
 اس غزل میں بھی ہیں رنگ ، ہیں اثر جاری و ساری ہے ۔ ایک غزل میں المصاحف  
 الدار اختیار کیا گیا ہے جس کا ایک شعر یہ ہے :  
 اگر دلیا میں رکھتا ہے تو رکھ ایمان سون یا رب  
 عزنا دے محبت کا ، رہوں مجھ دھیان سون یا رب  
 ایک غزل کا نظم میں ہارون لاسی گھوڑے کی بدغصتی پر بچویدہ الدار میں شعر  
 کہتے گئے ہیں ۔ چاند بھی غرشنود کی صلاحیت شعر گوئی اچھری ہے اور زور دکھاتی  
 محسوس ہوتی ہے :

ہارون گھوڑا اولکین کھنکال ہے یک ہار کا  
 اوس کی بری غصت سنی سینا بھولیا ہے ساز کا  
 رنگ میں خراسی ہور ہے سون کا بڑا سر زور ہے  
 دھیمی پیپاٹا چور ہے دل چوں پیر مردار کا  
 خوب نہ اوس میں ماترا کھوٹا ہوا ہے دانت را  
 چاما چراغان لاترا دل چوں پیر گفتار کا  
 مارے اگر چایک کبیل دھیمی کول رکھتا ہے چکل  
 کھینچے تو لیں آئی اکل ہے وقت استغفار کا  
 انگے سو چلتا نہیں آہار میں ملتا لٹیں  
 جوں گاند کچھ ہلتا نہیں کھلکا ہے اودو ہار کا  
 غرشنود لون گمیر ہے لیرا نہ کچھ قصیر ہے  
 کھوٹے سون کیا تدبیر ہے نہیں ہے گند اس مار کا

اسی طرح غزل کی ہیئت میں تیرہ اشعار پر مشتمل ایک مربع مرثیہ ملتا ہے  
 جس میں غم کے چلبلیات کو آہ و زاری کی سطح تک اُپھارنے کی شعوری کوشش کا  
 احساس ہوتا ہے ۔ اس مرثیے کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ مربع ہے ۔ اس کا لہجہ  
 و آہنگ بلند اور زور سے اونچی آواز میں ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے ۔ ہر شعر میں  
 تین ہم قافیہ الفاظ اور چوتھا قافیہ مطلع کی مناسبت سے لایا گیا ہے :

مام محرم کا لہجہ تر چک منے آہا عجب  
 دھرتی ککن پاتال میں بھر آگ سلکھا عجب  
 ٹوٹا فلم ترغیا زبان کیوں کر لکھوں غم کا بیان  
 غم ہو رہا مات آہاں غم نے بدل چھاپا عجب

لردوس کا سب بھولیں روتا ہے نرگس ہاسن  
 ہوا لے ہے لالہ زہین لہو میں چہن ہاپا عجب  
 مارے ہے شہنہ کربلا سوئے ہے دکھ لک لک ہلا  
 مرتا ہے عالم تلسلا گھر گھر سو دکھ دھاپا عجب  
 سینا نہیں کا چاک ہے مارا ملک غناک ہے  
 عالم اڑاتا خاک ہے کیا خلق دکھ پایا عجب  
 شہ کا کٹے چپ سر چدا سن غلطہ زلفیں سدا  
 المصاف کر میرے خدا لیرا مجھے سنا عجب  
 مارے عجب زاری کریں سمورو لیرا کا بھراں  
 باطن سینا سے ہو بھراں مات غبر لیرا عجب  
 شہ کا پتلا غرشنود ہے دیکھن چرن مقصود ہے  
 شاہد میرا معبود ہے جن چک کو اپچایا عجب

ملک غرشنود کے ہاں لختی شعور ، شعر گوئی میں اہتمام اور فنی سنگوار سے  
 شاعری کو ستارے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے ۔ غرشنود کا کلام اس بات کا  
 بھی احساس دلاتا ہے کہ اب زبان و بیان کے دھارے کا رخ متعین ہو گیا ہے  
 اور اب وہ ولی دکئی کی طرف بڑھ رہا ہے ۔ ملک غرشنود ایک گھر گو شاعر تھا ۔  
 تعریف ، ہجو ، غزل و مرثیہ بمقابلہ مثنوی کے اس کے مزاج سے زیادہ مناسبت  
 رکھتے تھے ۔ اس نے فارسی روایت و اسالیب کو قدیم اردو زبان میں نبوت  
 کرتے اور اس رجحان کو واضح شکل دینے میں قابل قدر خدمات انجام دی ہیں ۔  
 اردو زبان کا یہ دور فارسی اسلوب و آہنگ کے پھیلنے اور جذب ہونے کا  
 دور ہے ۔ اس دور میں قصہ کہانیاں بھی فارسی سے اردو میں ترجمہ ہو رہی ہیں ۔  
 نظموں کے سانچے اور خیالات و اشارات بھی اردو کا جامہ پہن رہے ہیں اور انہی  
 ٹھنڈی رجحان کے ساتھ معاشرے کا طرز احساس ، پسند و ناپسند کا معیار اور  
 اس کا باطن اندر سے بدل رہا ہے ۔ ہندوی تہذیب اور اسالیب و اصناف لکھیال  
 باہر ہو رہے ہیں ۔ اسی کے ساتھ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ خود فارسی زبان  
 کا عام رواج معاشرے میں روز بروز کم سے کم تر ہوتا جا رہا ہے اور رفتہ  
 رفتہ اردو زبان فارسی کی جگہ لے رہی ہے ۔ لیکن فارسی کے عام رواج کے کم  
 ہونے کے باوجود یہ معاشرہ فارسی زبان کی ٹھنڈی و تخلیقی روح کو ، اس کے تمام  
 اصناف ، علامات ، رمزات ، ظہیحات اور اسالیب کو اپنی زبان میں جذب کرتے  
 کی پوری کوشش کر رہا ہے تاکہ اردو زبان بھی فارسی زبان کی سطح پر آ جائے ۔



اس دور کا یہ ایک غالب رجحان ہے۔ دوسرا رجحان طویل نظموں کی طرف ہے جو امثالہ اور مثنویوں کی شکل میں نظر آتا ہے۔ سلطان محمد عادل شاہ کے تیس سالہ دور میں جتنی طویل نظمیں اور مثنویاں لکھی گئیں کسی اور دور میں مشکل سے نظر آئیں گی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فارسی کے زیر اثر اردو زبان کے تخلیقی سوتے پھوٹ نکلتے ہیں۔

اسی دور میں مقیمی کی ”چندر بدن و سہیار“ کی پیروی میں امین ٹاس ایک شاعر نے ”ہیرام و حسن بانو“ کے نام سے ”مقیمی مثال“ ایک مثنوی لکھنی شروع کی :

تکایک میرے دل پر آیا خیال قصہ یک لکھنوں میں مقیمی مثال  
لیکن ابھی امین کی یہ مثنوی پوری بھی نہ ہوئی تھی کہ مرث کا تقارن راج گیا اور اسے بے نیل سرام جال سے کوچ کرتا ہڑا۔ امین، شاہ عالم کے مرید اور ایک صوفی مشق السان تھے۔ وہ کسی دویار سے وابستہ نہیں تھے۔ یہ تاہم مثنوی بھی اور بیت سے لائے داد تخلیقات کی طرح خالص ہو جاتی اگر اس دور کے ایک اور صوفی شاعر دولت شاہ کو اسے پایہ تکمیل تک پہنچانے کا خیال نہ آتا۔ موجودہ شکل میں، مثنوی ”ہیرام و حسن بانو“ کے مطالعے سے یہ بتا نہیں چلتا کہ امین نے اسے کہاں تک لکھا تھا اور دولت شاہ نے اسے کہاں سے آگے بڑھایا اور مکمل کیا۔ دولت شاہ نے صرف ایک جگہ اتنا بتایا ہے کہ :

ہوئے بیت صد چار اور اک ہزار بیان اس کا دولت کیا آشکار  
امین نے فالص رکھا تھا اسے کہ دولت نے پورا کیا اب اسے  
ایک جگہ تاریخ تصنیف بھی دی ہے :

من ایک ہزار اور پنجاہ میں جمہ روز۔۔۔ ریح ماہ میں  
بفضل الہی کیا میں نظم تاریخ جہاروم کیا ختم

ارتش سوزیم میں ایک فارسی قصہ بھی امین کا لکھا ہوا موجود ہے، اور ان دونوں کے مقابلے سے بتا چکا ہے کہ یہ اردو مثنوی اسی فارسی مثنوی کا اقربا کرچہ ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اسی امین نے یہ قصہ چلے فارسی میں لکھا تھا

۱۔ ”ہیرام و حسن بانو“ میں ایک جگہ یہ شعر ملتا ہے :

امین شاہ عالم ہمارے ہیں پور ہیں روزِ حشر میں مرے دستگیر

۲۔ یورپ میں دکھنی خطوطات : از نصیر الدین ہاشمی، ص ۲۱۹۔

۳۔ اردو شہ پارے : ص ۳۰۔

اور ابھی آخری عمر میں، مقیمی کی ”چندر بدن و سہیار“ کی مقبولیت اور فارسی زبان کے عام رواج کو کم ہونے دیکھ کر، اس قصے کو عوام تک پہنچانے اور مقبول بنانے کے لیے اسے اردو میں لکھنے کا خیال آیا۔ فارسی اور اردو مثنویوں کے تقابل سے یہ بات اور واضح ہو جاتی ہے :

ہیرام و حسن بانو، از امین (فارسی)  
ہیرام و حسن بانو، از امین (اردو)

کہ بشتی بشتی من اے۔ ہو سہتر کہ آستانِ شستن از تو بہتر  
چرا بستی تو استاد، یہ بستم گیا شہ کے نزدیک تسلیم کر  
یہا بشتی بخور ماحر ز دست بٹھایا شہشاہ نے تعظیم کر  
تو بشتی من بخور سے من بہ بشتت دولوں مل بٹھئے ہوئے ہم کلام  
وگرنہ من پس ترسم ز بشتت کئی شاہ کے دل کی دہشت تمام  
لشتت ان دیو بشتی شاہ و میرے را کیا شاہ اور دیو این سے کشی  
بخورد و گوش کرد آواز نے را ہوئے آپ میں آپ دیو خوشی  
قصے کے آغاز میں بھی ایک جگہ امین نے اس طرف اشارہ کیا ہے :

قصہ فارسی سن کے ہائی خیر خدا کی جو قدرت میں تھا یک شہر  
کہیں اردو ترجمہ لفظی ہے، کہیں مفہوم لیے کر ابھی زبان میں ادا کر دیا  
گیا ہے۔ کہیں چند اشعار کا اضافہ کر دیا گیا ہے لیکن قصے کی ترتیب، واقعات، سیات اور جنگوں کا بیان، عشق، وصال اور عیش و عشرت کی تفصیل کم و بیش فارسی مثنوی کے مطابق ہے۔ ”ہیرام و حسن بانو“ کی زبان اور بیان صاف ہیں اور فارسی اسلوب کا اثر نمایاں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ امین و دولت شاہ میں شعر گوئی کی اچھی صلاحیت ہے۔ مناظر، جذبات، جنگوں اور سیات کے بیان کا سلیقہ ہے۔ شاعری کا معیار ان کے سامنے یہ ہے کہ لفظوں کو برہل استعمال کرنے سے وہ آبدار موزون بن جائے ہیں اور اسی عمل سے شعر کا وقار قائم ہوتا ہے :

زبان پر ہے جس کے سوتی آبدار اسی کے بچن کا ہے اکثر وقار

اس مثنوی میں فارسی و عربی تلمیحات کا عمل دخل بڑھ جاتا ہے اور ہندی تلمیحات کم و بیش غالب ہو جاتی ہیں۔ یہ داستان دلچسپ اور رنگا رنگ ہے اور امین و دولت شاہ نے اسے سلیقے سے بیان کیا ہے۔ اسی لیے اس دور کی نئی شاعری کا

ایک قابل قدر کولہ ہے۔ ”ہرام و حسن بالو“ غلطی مشنری کی اس روایت کو، جو مقصی کی ”چندر بدن“ میں نظر آتی ہے، آگے بڑھاتی ہے؛ مثلاً ایک مقام پر دکھایا گیا ہے کہ دیو ہرام پر عاشق ہو جاتا ہے اور اسے الٹا کر باغ میں لے آتا ہے۔ ہرام باغ میں سیر کر رہا ہے۔ شہزادی حسن بالو اور اس کی تین سیلیاں حوض میں تھما رہی ہیں اور انہیں ہرام کا ذکر کر رہی ہیں۔ ہرام حسن بالو کو دیکھ کر چپکے سے جاتا ہے اور ان سب کے کپڑے چھپا دیتا ہے۔ جب نہ تھا کر حوض سے باہر آتی ہیں تو کپڑے نہ پا کر پریشان ہوتی ہیں۔ اس صورت حال کو ابن و دولت شاہ خوب صورتوں سے ہوں بیان کرتے ہیں :

اس میں وہ کر آپ اپنا قرار  
نہ دیکھا اس رشتہ کون تھار کر  
وہ روئے لگیاں وہاں نہٹ زار زار  
لگیاں ڈھولنے باغ بھتر حمام  
وہاں ڈھونڈیاں تھوت ہزار ہو  
کھڑیاں ہو اسی تھار گھٹا آواز  
توں ہے آدمی یا فرشتہ مگر  
نو ہے، اس کی کسی آراء  
وہ سن شاہ وان سہتی آیا تھار  
لوت سہتی ملکر ہون کیتی مرض  
جو کپڑے پارے رکھیں ہیں چھپا  
الوں ساتھ تب شہ اولٹھا ہول کر  
نمارے جو ہے ساتھ یانو حسن  
میرا جوو اس پر ہوا ہے خدا  
یہ سن کر پروں زین دیا لب جواب  
توں ہے شہ خرد مند روشن ضمیر  
ہاری زبان میں کہیں کیا تھوے  
عبث تم نے ہم سوں کیا ہے خیال  
کہاں ہم پرویزاد کہاں آدمی  
کہا شہ نے برگز نہ ہونے یہ بات  
مرے نہیں اس ساتھ اب کام ہے  
اس مشنری کے زبان و بیان، لہجہ و آہنگ اور انداز فکر میں ایک ایسی

تبدیل کا احساس ہوتا ہے کہ خود اس دور کے لیے جام و عیدل کی زبان اجنبی ہو کر رہ جاتی ہے۔ فارسی سے ترجموں کے رواج نے اس تبدیلی کو ایک واضح شکل دینے میں بہت مدد کی۔ ہم نے کہیں اس بات کا اظہار کیا تھا کہ جب ادیبوں اور شاعروں کو اپنی تخلیقی قوتوں کے اظہار کے لیے موجودہ راسخ تنگ نظر آنے لگتا ہے تو وہ اس زبان و ادب کی طرف رجوع ہوتے ہیں جو تہذیب و سیاسی سطح پر ان سے قریب تر ہو۔ ابتدائی دور میں جو روایت ان سے قریب تھی وہ ہندی زبانوں کی روایت تھی، اسی لیے اردو نے تقریباً باج سو سال سے زیادہ عرصے تک اس سے استفادہ کیا اور اپنے بنیادی لہجے، اسلوب اور مزاج کی تشکیل میں دل کھول کر مدد لی۔ لیکن جب اس روایت کا سوتا سوکھ گیا اور جو کچھ اس روایت سے آیا جا سکتا تھا لیا جا چکا تو اپنی علم و ادب کی نظر فارسی زبان پر پڑی اور الہیوں نے اس سے نئے خون کا اضافہ کر کے خود اردو زبان و ادب کو فارسی کی سطح پر لانے کی کوشش کی۔ جیسے جیسے اردو کا عام رواج بڑھتا گیا، ان کوششوں میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔ اسی احساس اور انداز فکر کے ساتھ اردو میں ترجموں کا دور شروع ہوا۔ سلطان محمد عادل شاہ کا دور فارسی سے اردو ترجموں کے اعتبار سے بھی خاص اہمیت کا حامل ہے۔ رستمی کا ”خاور نامہ“ بھی اسی خواہش کا نتیجہ ہے۔ یہ بہت بڑا کام تھا، کون کرتا؟ لیکن جب ملکہ خدیجہ سلطان نے کہا کہ جو کوئی خاور نامہ فارسی کو اردو کا لباس پہنانے کا اسے نہ صرف انعام و اکرام سے نوازا جائے گا بلکہ اپنے زمانے کے شعرا میں ممتاز و سرافراز بھی سمجھا جائے گا تو کمال خان رستمی نے اس کام کا بیڑا اٹھایا اور ڈیڑھ سال کے عرصے میں فارسی ”خاور نامہ“ کا کم و بیش بہت بہت ترجمہ کر دیا۔ یہ ترجمہ ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ع میں پایہ تکمیل کو پہنچا۔

کمال خان رستمی، اسماعیل خان کا بیٹا تھا جسے عادل شاہیوں کی طرف سے غلط خان کا خطاب ملا تھا۔ اسماعیل خان کا خاندان چھ پشتوں سے دبیر شاہی کے عہدے پر فائز تھا۔ کمال خان رستمی نہ صرف علوم مروجہ سے بہرہ ور تھا بلکہ فارسی قصائد و اردو غزلیات کی وجہ سے بھی بجاہور میں شہرت رکھتا تھا۔ خاور نامہ فارسی ایک طویل مشنری ہے جسے ابن حسام (۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ع) نے ۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع میں ”شاهنامہ فردوسی“ کی روایت کو سامنے رکھ کر لکھا۔



اُس وقت تیموری سلطنت پر امیر تیمور کا بیٹا حکمران تھا۔ دکن میں احمد شاہ  
بہمنی کی سلطنت تھی اور گیسو دروازے انتقال کو پانچ سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔  
خاور نامہ فارسی کے دو موجود خطوطوں کے تقابلی مطالعے سے معلوم  
ہوتا ہے کہ ان دونوں کی ترتیب و تدوین میں بھی فرق ہے۔ ایک نسخے میں  
کچھ اشعار زیادہ ہیں جو دوسرے نسخے میں نہیں ہیں۔ اس بات کے بصری نظر  
جب خاور نامہ دکنی سے ان خطوط کا مقابلہ کیا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے  
کہ ترجمہ کرتے وقت رستمی کے سامنے کوئی اور نسخہ تھا۔ خاور نامہ دکنی  
کے واحد خطوط میں چھائے ۲۴۰۰۰ اشعار کے کل ۲۲۰۶۶ اشعار ہیں جس کے  
معنی یہ ہیں کہ یہ نسخہ بھی مکمل نہیں ہے۔ دو ایک مقام پر بے ربطی کا  
احساس بھی اسی لیے ہوتا ہے۔ ترجمہ دکنی بحیثیت مجموعی فارسی میں کے مطابق  
ہے لیکن بعض مقامات پر مطلب کی وضاحت کے لیے دو چار اشعار کا اضافہ کر  
دیا گیا ہے اور کبھی کبھی فارسی اشعار ترک کر دیے گئے ہیں۔ بعض اشعار  
کو آگے بڑھنے، اوپر نیچے بھی کر دیا گیا ہے۔ جہاں تک ترجمے کا تعلق ہے  
ترجمہ زیادہ تر اصل کے مطابق ہے۔ بحر بھی ایک ہے۔ داستان کی ترتیب اور  
کہانی کے تسلسل کو بھی مترجم نے جوں کا توں برقرار رکھا ہے۔ اکثر  
قافیوں کو بھی اصل کے مطابق رکھا گیا ہے۔ ترجمے کی نوعیت اور مزاج کو  
سمجھنے کے لیے ہم فارسی و اردو خاور نامہ سے چند اشعار درج کرتے ہیں:

#### خاور نامہ فارسی

#### خاور نامہ اردو

نہد بر سر کوہ زریں کمر	دکھے گہو زریں کمر کے اہر
کھسے چتر مشکین گھسے تاج زر	کدھیں تاج مشکیں کدھیں تاج زر
بر آوندہ خیمہ بے ستون	اُجاہا ہے منہ او بن تھالہ سون
لگاوندہ سقہ زنگار گون	رنگاہا ہے اسان زنگار حون
چہ میگویم از راز چرخ بلند	کہوں راز کیا چرخ کا کہوں کمر
لنگہ کن اوں تیرہ خاک نزلد	زمین سات طباق رکھیا تولد کر
بر آید عروس چار از چین	عروس چار آ کرے الجین
بروید گل و لالہ و استرل	زمین پر اُٹھے لالہ پور نسترل
برون آید از لہجہ خاتون گل	باہر آئے غنچہ نفی گل در چین
اسر بزمی رفت میمون گل	ہرے تخت پر بادشاہان گل

۱۔ اور غرہ روشنائیم بخش مجھے عقل دے گا چھالوں مجھے  
۲۔ یگانگی آفتابم بخش صفت آپ زبان سون پکھائوں غم  
ان چند مثالوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ترجمہ کم و بیش اصل کے  
مطابق ہے۔ رستمی نے ایک اسی زبان کی شاعری کا ترجمہ کیا جو اپنی ہنس کا  
اظہار تقریباً چھ سو سال پہلے "شاهنامہ فردوسی" میں کر چکی تھی، دکنی اردو  
میں کر کے، جو ابھی اپنے دور تشکیل سے گزر رہی تھی، نہ صرف اپنے شاعرانہ  
کمال کا ثبوت دیا بلکہ خود اس زبان کی غیر معمولی صلاحیتوں کو بھی سامنے  
لایا۔ چوبیس ہزار اشعار کی یہ اردو مثنوی نسبتاً ایک ایسا کارنامہ ہے جو رستمی  
کے نام کو ہمیشہ روشن رکھے گا۔ خود رستمی بھی اسے ایک معجزہ سمجھتا ہے:  
"کیا ترجمہ دکنی پور دلپذیر بولیا معجزہ یو کمال خان دیہر  
رستمی کی مشکلات کا اندازہ وہ لوگ کر سکتے ہیں جنہوں نے ایک زبان کی  
شاعری کو دوسری زبان میں ترجمہ کرنے کا کام کیا ہے اور خصوصیت سے جب  
وہ زبان دوسری زبان کے مقابلے میں ابھی اپنے لڑکپن کے دور سے گزر رہی ہو۔  
"خاور نامہ" اردو زبان کی طویل ترین مثنوی ہے جس میں ۲۲۰۶۶ عنوانات  
قائم کیے گئے ہیں۔ یہ ایک فرضی داستان ہے جس کے مرکزی کردار حضرت علی  
ہیں۔ مزاج کے اعتبار سے یہ قصہ "داستان امیر حمزہ" فارسی سے ملتا جلتا ہے۔  
"خاور نامہ" میں بھی معرکہ آرائیاں اور بہادری و شجاعت کے کارنامے ہیں۔ کفار  
کی فوجوں سے مسلمانوں کی جنگیں ہیں جن میں بالآخر مسلمان فتح پا کر رہتے ہیں۔  
یہاں جادوگر بھی ہیں اور ساحر و عیار بھی۔ حیرت انگیز واقعات بھی ہیں اور  
عجیب و غریب قصے بھی۔ قلم قدم پر مشکلات اور دشواریوں کا بیان بھی ہے  
لیکن ہمت و استقلال، بہادری و مردانگی، اسلامی جوش و عقیدہ سے آخر کار مسلمان  
ان سب پر غالب آ جاتے ہیں اور کافروں کو ہزاروں لاکھوں کی تعداد میں مسلمان  
کر لیتے ہیں۔  
یہ داستان آنحضرتؐ کی زندگی ہی میں شروع اور ختم ہوتی دکھائی گئی ہے۔  
مسجد اقصیٰ میں آنحضرتؐ صحابہ کرام کے ساتھ تشریف فرما ہیں۔ صحابہ کرام  
اپنی اپنی بہادری کے کارنامے سن رہے ہیں۔ سعد وقاص اپنی بہادری کا ذکر  
کرتے ہیں اور ابوالمعین، جن کی تربیت حضرت علیؑ نے کی تھی، اپنی  
شجاعت کی داستان سناتے ہیں۔ کسی بات پر دونوں میں تکرار ہو جاتی ہے۔ اس  
پر حضرت عمرؓ چراغ پا ہو جاتے ہیں اور دونوں کو چابک سے مارتے ہیں۔  
اس پر یہ لوگ وہاں سے غصے میں اُٹھ کر، ہتھیار بلند کر، اپنے اپنے گھوڑوں

اور سوار ہو کر، الگ الگ سہیوں میں، جنگل کی طرف چل دیتے ہیں۔ ایک جنگل  
 پھر دونوں کی ملاقات ہوتی ہے اور دونوں ایک دوسرے سے کہتے ہیں کہ جب تک  
 وہ غم سے بدل نہ لیں گے، میں سے نہ ہٹاؤں گے۔ چلتے چلتے وہ ایک ایسے ملک میں  
 پہنچے جس کا بادشاہ ہلال بن علی تھا۔ یہاں ان دونوں سواروں کی معرکہ آزمائیاں  
 شروع ہوتی ہیں اور غاور نامہ مختلف جنگوں، چاندی و شجاعت کے کارناموں کے  
 بیان کے ساتھ قدم قدم آگے بڑھتا ہے۔ ادھر آنحضرتؐ کی طرف دیکھتے ہیں کہ  
 تین دن ہو گئے ہیں اور سعد وقاص اور ابوالفضلؓ مدینہ واپس نہیں آئے تو حکم  
 دیتے ہیں کہ وہ جہاں ہوں انہیں لایا جائے۔ حضرت علیؓ اپنے غلام غبر کے  
 ساتھ ان کی تلاش میں نکلتے ہیں۔ یہاں سے ”غاور نامہ“ کا مرکزی کردار اور پورے  
 داستان میں داخل ہو جاتا ہے اور پھر مختلف مراحل سے گزرتا، منزلوں کو سر کرتا  
 پہلے سعد وقاص سے ملتا ہے اور پھر ہزار مشکلات کے بعد ابوالفضلؓ سے ملاقات  
 ہوتی ہے۔ داستان میں کئی عورتیں بھی سامنے آتی ہیں جو بادشاہوں کی بیٹیاں  
 ہیں یا بیٹیاں اور جو اسلام قبول کر کے مسلمانوں کے ساتھ دار شجاعت دیتی ہیں۔  
 دل افروز، نوادہ کی پٹی ہے جس کی شادی سعد وقاص سے ہو جاتی ہے۔ بادشاہ  
 جھنڈہ کی بیٹی گل چہرہ اور بہن ہری رخ بھی داستان میں آہتی ہے۔ ضلصال  
 شاہ کی ملکہ گلزار بھی اہم کردار کے طور پر سامنے آتی ہے جو ضلصال کی موت  
 کے بعد مسلمان ہو جاتی ہے۔ عمرو امیہ حضرت علیؓ کی فوج میں شامل ہیں اور اپنی  
 عیاری سے نہ صرف داستان کو دلچسپ بنا دیتے ہیں بلکہ حضرت علیؓ کی ہر وقت مدد  
 بھی کرتے ہیں۔ ”غاور نامہ“ کے عمرو امیہ مزاجاً داستان میں حمزہ کے عمرو عیار  
 ہی کا ایک روپ ہیں جو داستان میں علیؓ کی حرکت پیدا کرتے ہیں۔ ”غاور نامہ“ بھی  
 جیسا کہ اس زمانے کی ہر داستان میں ملتا ہے، فتح پائی اسلام پر ختم ہوتا ہے اور  
 جب حضرت علیؓ لاؤ لشکر اور مال غنیمت کے ساتھ مدینہ پہنچتے ہیں تو آنحضرتؐ  
 اور دوسرے صحابہ کرام، دوست احباب، عزیز و اقارب، چھوٹے بڑے سب منیت  
 سے باہر آکر ان کا استقبال کرتے ہیں اور اس طرح غمی خوشی سے بدل جاتی ہے۔  
 ”غاور نامہ“ کی داستان کا مزاج بھی قدیم داستانوں کے انداز پر اٹھایا گیا  
 ہے۔ اس میں مذہبی جذبات، جوشِ عدلی اور جذباتِ جہاد کو ابھارا گیا ہے  
 اور عیشِ القول والذات اور مافوق الطول عناصر سے دلچسپی اور حیرت کے  
 عناصر پیدا کیے گئے ہیں۔ انسان کی جیسی ہوتی خواہشیں ذرا سی دیر میں کسی  
 غیر معمولی عمل سے اس طرح پوری ہو جاتی ہیں کہ داستان سننے والے کے دل  
 کی کلی کھل جاتی ہے۔ مشکلات، مصائب اور جنگ و جدال سے داستان کے

مزاج میں ٹھیس کا رنگ ابھرا گیا ہے، اور جب یہ رنگ بھر جاتا ہے تو فتح کی  
 خوشی یا وصل کی لذت سے سننے والوں کو لہذاک ہم پہنچاتی جاتی ہے۔ یہاں  
 غنیمت کا عمل تیز اور قوتِ پرواز ذرا سی دیر میں منزلوں کی مسافت طے کر لیتی  
 ہے۔ ”غاور نامہ“ میں داستان کا سانچا پیچیدہ ہے۔ داستان میں سے داستان  
 نکلتی ہے اور پھر یہ سب آگے چل کر مرکزی کردار سے مل کر ایک وحدت میں  
 تبدیل ہو جاتی ہیں اور داستان خوش اور فتح و کامرانی کے ساتھ اختتام کو پہنچتی  
 ہے۔ رستمی کا یہ شعر داستانوں کے اسی مزاج کی طرف اشارہ کرتا ہے:

خوشی باث آخر ہوتی داستان چو یولیا ہوں میں قصہ پاستان

طویل نظم میں اکثر ترتیب، ربط، تسلسل اور توازن صحیح طور پر  
 برقرار نہ رہے اور شاعر کو مختلف کیلیات، جذبات، مناظر اور نقشوں کی منظر کشی  
 پر عبور حاصل نہ ہو تو طویل نظم کا بڑھتا دشوار ہو جاتا ہے۔ ”غاور نامہ“ میں  
 داستان کی ترتیب و تسلسل میں توازن بھی ہے اور ساتھ ساتھ دلچسپی و رنگینی  
 بھی موجود ہے۔ مصنف و مترجم دونوں نے شعری طور پر اس دلچسپی کو  
 برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔ ”غاور نامہ“ ایک رزمیہ داستان ہے جس میں  
 مذہبی رنگ کے ساتھ دلکشی و دلنریسی کے عناصر کو بھی موقع و محل کے  
 مطابق ابھارا گیا ہے۔ چونکہ غاور نامہ فارسی کے مصنف کے سامنے فارسی زبان  
 کا شاہکار شاہنامہ فردوسی تھا اس لیے اس کا تخلیقی اثر اس شعری کے مزاج و  
 بیان میں رنگ کھولنا محسوس ہوتا ہے۔ یہی اثر غاور نامہ اردو میں بھی اپنا  
 رنگ جاتا ہے۔ یہ اردو زبان کی خوش قسمتی تھی کہ اپنی تشکیل کے ابتدائی  
 دور ہی میں اس نے خود کو ہائے، سنوارنے اور نکھارنے کے لیے مسلسل  
 موضوعات کو اظہار کا وسیلہ بنایا اور ایک ایسی زبان کے ترجموں سے خود  
 کو سانچا جو اس وقت ترقی پذیر قوتوں کے سہارے بڑھتی بڑھتی پہنچی تھی زبان  
 کی حیثیت رکھتی تھی۔ یہ عمل سنسکرت یا کسی ہندی زبان کے سہارے اس  
 دور میں ممکن نہیں تھا۔ اس تخلیقی عمل سے اردو زبان میں بیان کی قدرت و  
 اظہار کی آسانی پیدا ہو گئی اور نئے الفاظ، تراکیب و بندش، تلمیحات و رمزیات  
 نے اردو زبان کے ذخیرہ لغت میں شامل ہو کر، اس کی کالپ کر دی۔

زائد زبانیں ہمیشہ بول چال کی زبان سے اپنے مزاج، لہجے، آہنگ و اسلوب  
 کی تشکیل کرتی ہیں۔ رستمی نے بھی غاور نامہ فارسی کی سادہ و پُرکڑ زبان  
 کا روزمرہ اور عام بول چال کی زبان میں ترجمہ کیا ہے۔ رستمی کا ترجمہ



ہلک خوشنود کی "جست سنگار" سے لئی اثر کے اعتبار سے کہیں بہتر ہے۔ اکثر اشعار ایسے ہیں جو سہل سمجھ میں اور جن میں نظم و نثر کی ترکیب ایک ہی رہی ہے۔ یہ بات واضح ہے کہ یہ عمل آج کا شاعر نہیں کر رہا ہے جب کہ زبان "دھل" سمجھ کر ایک معیار پر آچکی ہے۔ بلکہ آج سے تقریباً سارے تین سو سال پہلے کا شاعر یہ کام اسی وقت انجام دے رہا ہے جب زبان خود معیار کی تلاش میں سرگردان تھی۔ شایانہ "فردوسی نے" اسلوب بیان و طرز ادا کی سطح پر، جو کچھ غاور لائے" فارسی کو دیا اس کا ایک حصہ ترجمے کے ذریعے اردو زبان کے مزاج میں بھی شامل ہو گیا۔ غاور لائے" اردو میں سینکڑوں الفاظ ایسے استعمال میں آئے ہیں جو آج اگرچہ ترک کر دیے گئے ہیں لیکن بنیادی طور پر اسلوب بیان، آہنگ و لہجہ اور طرز احساس کی وہ قوت اس میں موجود ہے جو آئندہ دور میں ایک "معیار" کے طور پر قبول کر لی جاتی ہے اور جس پر خود جدید اردو اسلوب کی بنیاد قائم ہے۔ ترقی یافتہ فارسی زبان کے سہارے ترجمے کی زبان بھی زور بیان سے آشنا ہو جاتی ہے اور اسی وجہ سے رسانی کا اسلوب بیجاپور کے ادبی اسلوب سے الگ ہو جاتا ہے کہ ترجمہ کرتے وقت رسانی کا تسلی برادر راست فارسی زبان اور اس کے اسلوب سے تھا۔ مثلاً ایک موقع پر حضرت علی دشمن کو لکھاتے ہیں اور اپنی بہادری و مردانگی کا اظہار وجہہ انداز میں اس طرح کرتے ہیں :

میں او ہوں جو کھینچتا ہوں جب ذوالفقار  
لہو سات لہرتا ہوں سب دشت و عمار

میں او ہوں جو جھکڑے میں جنگی ہلک  
سجے دیکھ کر ہارتا او ہ جنگ

میں او ہوں جو اندر جگر کارزار  
کاتیا ہوں ہ میں سینہ ذوالفقار

میں او ہوں جو جب پاتھ لینا ہوں لین  
آپاتا ہوں آتش ز دریا و مین

میں او ہوں جو از زور بازوئے من  
نہیں ہے فلک ہم تراروئے من

میں او ہوں جو گردوں سے میرا کلام  
سر سرکشان ہے مری خاک راہ

میں او ہوں جو مجھ تائب اوروئے من  
نہیں دیکھے کوئی الگ ہو روئے من

میں او سار ہوں جو بھی از بیچ سوئے  
نہیں دیکھیا ہٹ مجھ کوئی روئے

(وزیر مہار، طہاس را سیار علی علیہ السلام)

جان اظہار میں وہ قوت محسوس ہوتی ہے جو میدان جنگ کی نقشہ کشی کے لیے ضروری ہے۔ الفاظ میں تیزی و تندہی ہوتی ہے اور لہجے میں دوشی و انگار بھی۔ توازن کے ساتھ ساتھ دشمن کو لکھانے والی شخصیت کے بہاری پھر کم ان کا بھی احساس ہوتا ہے۔ یہ تخلیقی و شاعرانہ عمل مشوری میں جگہ جگہ ملتا ہے اور رسانی کے ترجمے کو اردو ادب کی تاریخ میں ایک اہم مقام دیتا ہے۔ ترجمہ اتنا اچھا اور زوردار ہے کہ قدیم زبان و بیان کے معیار سے دیکھا جائے تو اصل معلوم ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے رسانی اس دور کا ایک بڑا نام ہے۔ رسانی نے دکنی میں اور جو کچھ لکھا وہ ہم تک نہیں پہنچا لیکن قدیم ریاضوں میں اس کی چند غزلیں ہماری نظر سے ضرور گزری ہیں۔ غزل، مثنوی کے مقابلے میں، کم اہم تھی لیکن شروع اس سے ایک مضبوط سخن کی حیثیت سے دکن کے ادبیات میں ملتی ہے۔ اس دور کی غزل کی روایت کے مطابق رسانی کی غزل کا موضوع بھی حسن و عشق کا بیان اور عورتوں سے بائیں کرتا ہے۔ چنانچہ غزل ہے اور ناز و ادا ہیں۔ شوخ مست، پرہ، محبوب کے وعدے اور "سندہ" بندہ "ملنے" کا ذکر ہے۔ یہ اردو غزل کی روایت کے وہ اولین نقوش ہیں جن کی مدد سے قدیم اردو غزل کے ارتقا کا مطالعہ کر کے اس رجحان کو تلاش کیا جا سکتا ہے جس کا نقطہ خروج خود وہی دکنی کی غزل ہے۔ اس تاریخی اہمیت کے پیش نظر رسانی کی یہ غزل دیکھئے :

مستی سول چھل بیچ میں جب مست اونٹے ہیں  
شوشی سول لین دو میری "سندہ" کو لوٹے ہیں  
دو لین چل دھک سو اس لوگ کہیں یوں  
ہاکن کے شکاراں کوں یو ہوتا جو پھوٹے ہیں  
عزیزے گیری بھالیاں کا لبت غیر کیا کوبے  
عاشق کوں یو پوچھو جو اسے دل میں بھوٹے ہیں  
"رستم" جو کین موت ہے سچہ کینوں روٹے ہیں  
یو بات کو "رستم" کے نہیں گو کہ روٹے ہیں

ہستے چمن عشاق کوں ہو لہو نہ کہنا  
برہا کے دکھانے دکھائاں نبوت کہوتے ہیں  
دل عشق میں ٹوٹنے ہوا کر حیف نہ کرنا  
ساندے جو محبت نے جو کوئی دل جو ٹوٹے ہیں  
خویاں کرے وعدے کوں لکو رسمی دل لازم  
تحقیق کہے جس سون وہی چھوٹ موٹے ہیں

رستی کے "خاور ناسہ" اور اس کی غزل میں دو الگ الگ اسلوب نظر آتے  
ہیں۔ "خاور ناسہ" میں "لہا اسلوب"، فارسی زبان سے ترجمے کی وجہ سے، جم  
کے سامنے آتا ہے اور غزل میں وہ ابھی آہستہ آہستہ جذب ہو رہا ہے۔ — یہی وہ  
غزل ہے جو "خاور ناسہ" اور غزل کو الگ الگ کر رہا ہے۔

اس دور میں شاعری کی صنف اتنی مقبول ہوئی کہ ہر شاعر کے دل میں یہ خیال  
جاگزاں ہو گیا کہ اپنے نام کو بقائے دوام دینے اور اپنی شہرت کو چارچاند لگانے  
کے لیے ہی صاف سخن بہترین ذریعہ ہے۔ صنعتی نے اپنے علم و فضل کے بغیر نظر  
جب اپنے کام کا جائزہ لیا تو دیکھا کہ عمر عزیز کا ایک بڑا حصہ گزر گیا ہے لیکن  
اس نے ابھی تک کوئی ایسا کام نہیں کیا جو یادگار رہے۔ اپنی شاعری "قصہ" ہے نظیر  
میں اس کا ذکر تفصیل سے کیا ہے کہ ایک رات وہ اسی خیال میں غلطان و ایچاں  
تھا اور خیالات فوج در فوج اٹھتے چلتے آ رہے تھے۔ معنی کے گل چراغ کے مانند  
کھلے قوس کہ یہ بات دل میں آئی کہ جنگ میں جینا ناہیادار ہے۔ یہاں دائم حیات  
کسی کو نہیں ہے مگر وہ انسان زندہ رہتا ہے جس سے کچھ یادگار رہے :

اگر تیرے کچھ نا رہے یادگار تو جینا نہ جینا ترا ایک بار  
دل نے کہا کہ اولاد سے نام روشن رہتا ہے لیکن پھر یہ خیال آیا کہ سخن ہی  
غیر فانی ہے : غ

اس لگ رکن سو سخن ہے سخن

سخن کی یہ قوت ہے کہ وہ ایک پل میں آسمان سے کئی آفتاب لے آتا ہے۔ سخن کا  
ہیان حق کا خزانہ ہے۔ یہ عالم الغیب کا گنج ہے۔ اسی کا گزار جدا سرسبز رہتا  
ہے۔ سخن ایک ایسا اصول سون ہے جو ہر شخص کے ہاتھ نہیں آتا۔ جیسے ہر  
صفت میں مونی نہیں ہوتا، ہر ناکہ خوشبودار نہیں ہوتا، سب چنل شیر لڑ نہیں  
ہوتے، سارے پرندے خوش ادا نہیں ہوتے، سارے ستارے آفتاب نہیں ہوتے،  
اسی طرح "شعر سلیم" بھی ہر شخص کے اس کا روگ نہیں ہے۔ اس معاشرے میں  
شعر و شاعری بڑی قدر کا درجہ رکھتی تھی اور شاعری ہی سے لوگوں کی عظمت

اور کھٹی اور فانی جاتی تھی۔ اس بات کے دل میں آنے ہی صنعتی کی طبیعت میں چوٹی  
بٹھا ہوا اور وہ سوچنے لگا کہ وہ کس قصے کے ترائے چھوڑے؟ کس حکایت  
کے دریا میں لیرے؟ کس من سون یا گجیدن کی حکایت لڑاں کرے؟ کس بادشاہ  
کی جنگ کی داستان سنائے؟ اس معاشرے کے یہی دل ہستہ موضوعات تھے اور  
شعر و ادب میں انہی موضوعات سے اپنے تخلیقی جوروں کی داد لی جاتی تھی۔ وہ ابھی  
اسی ادھر تک میں تھا کہ :

سو اتنے میں ملہم نے جو دل بھرتہ کہتا میں کہتا دوں مویو نظم کر  
تو آ اوس حکایت اور نظم کر نہ ہندیا کہنے دوسون توں نظم کر  
جب یہ البہام اس پر "اشکار" ہوا تو صنعتی نے اسے فارسی میں لکھنے کا ارادہ  
کیا لیکن غریبوں اور دوستوں کا اصرار یہ تھا کہ :

اے فارسی بولنا شوق تھا ولے کے عزیزان کوں یوں ذوق تھا  
کہ دکھنی زبان سون اے بولنا جو سب سے موق کیں بولنا  
ان اشعار سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ صنعتی کو فارسی زبان پر قیوت حاصل  
تھی اور وہ اس دور میں فارسی زبان کے عالم و شاعر کی حیثیت سے مشہور تھا۔  
فارسی کی جانے دکھنی میں لکھنے کی وجہ، چماں غریبوں کا اصرار تھا وہاں دکھنی کا  
عام رواج بھی اس بات کا متناہی تھا کہ اسی زبان کو اظہار کا وسیلہ بنایا جائے تاکہ  
ہر شخص اس سے لطف اندوز ہو سکے۔ اس طرح اس کا وہ مقصد بھی کہ کوئی  
ایسا کام کیا جائے جو یادگار رہے، پورا ہو سکتا تھا۔

جب زبان کا مسئلہ طے ہو گیا تو صنعتی کے سامنے اسلوب کا مسئلہ آیا۔ اس  
وقت تک فارسی کے اثرات زبان و بیان اور طرز فکر پر گہرے ہو چکے تھے اور  
فارسی اسلوب اس دور کا "جدید اسلوب" تھا۔ اپنی مقنوی لکھنے وقت صنعتی نے  
پورے معاشرے کی "آسانی" (آسانی) کا خیال رکھا اور طے کیا کہ وہ، ریچا پوری  
اسلوب کے برخلاف، اس میں سہسکرت کے الفاظ کم از کم استعمال کرے گا اور  
اے ایسی عام زبان میں لکھے گا جو آسانی سے سب کی سمجھ میں آسکے :

رکھیا کم سہسکرت کے اس میں بول ادب بولنے سے رکھیا ہوں اصول  
جیسے فارسی کا نہ کہہ گیان ہے سو دکھنی زبان اس کو آسان ہے  
سو اس میں سہسکرت کا ہے مراد کیا اس نے آسانی کا جواد  
کہا اوس نے دکھنی میں آسان کر جو ظاہر دینی اس میں کئی کئی ہنر  
نہرمندی اس میں ہے بے حساب کہ نا ہند گیران کوں ہوتے توان



سے وابستہ تھا۔ شاید یہ وہی ابراہیم خان صبیہ ہے جس کا ذکر ہم نامہ (۱۰۵۱/۱۶۳۱ع) میں ظہور ابن ظہوری نے ان الفاظ میں کیا ہے :

"اگر دقہہ دلی و نکتہ دلی موجب است کہ از قلمز فاکتورش بر خاستہ و از بازی ایشان دوسن میراب با آراستگی زبان خود را آراستہ - در بزم گار سخن سنجشی شعر نہان سخن رس را تا موعود نفس موزوں از سینہ بر زند دم زند خیال محال است - اندازہ بلندش کہندے است کہ ہر کنگرہ گردون پیچیدہ و فکر فلک پیوندش صد ہند ایست کہ سرگرم شکار ملک و ملک گردیدہ و قصیدہ و غزل و مثنوی پیچیدہ و معانی رنگین ہر خجستہ -"

اور جیسا کہ اہل تحقیق نے لکھا ہے کہ صبیہ "کتب کی غلطی سے ہگڑ کر صحنی ہو گیا"۔ وہ خصوصیات جو ظہور نے صبیہ کے بارے میں "پہلہ نامہ" میں لکھی ہیں "قصہ بے نظیر" میں واضح طور پر نظر آتی ہیں - "قصہ بے نظیر" ہے جہاں اس کی فارسی دلی کا پتا چلتا ہے۔ وہاں اس کا لکٹر، اس کا شعور، علمی گہرائی، انہی نکات پر اس کی نظر اس بات کی مزید گواہی دیتے ہیں کہ معمولی حیثیت کا کوئی شاعر غلامی مسائل کے بارے میں اس طور پر نہیں سوچ سکتا تھا۔ اس لیے جب تک کوئی اور بات سامنے نہ آئے صحنی اور ابراہیم خان صبیہ کو ایک مان لینے کے سوا کوئی چارہ نہیں ہے۔

صحنی نے "قصہ بے نظیر" ۱۰۵۵/۱۶۳۵ع میں لکھا جس میں حضرت مخیم اتصاری صحابی کے عجیب و غریب اور حیرت انگیز واقعات کو، صحت روایت کے ساتھ، مربوط و متوازن قصے کی شکل میں، نئی شعور کے ساتھ قلمبند کیا۔ جلد، ثعت، منفیت، تعریف، سخن، تعریف، پاد عادل شاہ اور وجہ تالیف

- ۱۔ پہلہ نامہ : (قلمی) ، مخلوکہ النیر حدیقہ سرووی۔
- ۲۔ اردو شاہ ہارے : ص ۳۳ ؛ مقدمہ "قصہ بے نظیر" : مرتبہ عبدالقادر سرووی ، ص ۱ ؛ دکن میں اردو : کرلیہ ۱۹۶۰ع ، ص ۱۶۱۔
- ۳۔ ایک مثنوی بلفم و قنفور مصنفہ شیخ داؤد صحنی مطبوعہ مطبع حیدری بمبئی ۱۹۶۱ء واری نظر سے گزری جس کا سنہ تصنیف ۱۱۵۹ھ ہے اور جس میں مصنف نے بتایا ہے کہ مضمون صحنی کے نامی خلف نے اسے ایک کتاب لا کر دی اور کہا کہ اسے تمام دکانوں میں کر دو۔ لیکن یہ وہ صحنی نہیں ہو سکتا جس کا ذکر اوپر آیا ہے۔ (ج۔ ج)
- ۴۔ ہزار ایک ہر سال ہجاء و ہج ہونے تب ہوا ہر جواہر ہو گنج ( "قصہ بے نظیر" مطبوعہ )۔

صحنی نے یہ ساری باتیں "قصہ بے نظیر" میں زبان کی ہیں۔ ان سے نہ صرف اس دور کے تخلیقی گوشوں، انداز فکر و نظر اور شعر و شاعری کی اہمیت پر روشنی پڑتی ہے بلکہ خود اس مثنوی کو لکھنے وقت جو اثرات کام کر رہے تھے اور جو فنی و تخلیقی کیفیات صحنی پر حاوی تھیں، ان کا بھی پتا چلتا ہے۔ اس مثنوی میں گہرے فنی شعور، تخلیقی کاوش اور ایک بلند ہونے دریا کا سا احساس ہوتا ہے۔ اس میں روانی بھی ہے اور شاعرانہ قبیل کی پرواز بھی۔ اس مثنوی میں قدر اول کی تخلیقی شان اور ایچ دکھائی دیتی ہے۔ اس دور کے دوسرے شعرا کے برخلاف وہ پہلے سے ملے کر لیتا ہے کہ اسے کیا کرنا ہے اور کیسے کرنا ہے، اور شعوری طور پر اس میں فنی "پیشمنی" پیدا کرنا ہے۔ وہ ان خیالات پر بھی روشنی ڈالتا ہے جو شاعری کے لیے ضروری ہیں؛ مثلاً وہ یہ بتاتا ہے کہ "صحنی" کے لیے قبیل کی بلند پروازی، بیان کی حلاوت و شیرینی اور اختصار و دہلہ پری ابتدائی شرائط ہیں۔ صحنی ہیں "حق کے بیان" اور محنت سے نمک پیدا ہوتا ہے۔ "حق کا بیان" جذبات و احساسات کا سچائی اور شخص کے ساتھ اظہار ہے۔ اس معیار کو صحنی "شعر سلیم" کا معیار بتاتا ہے۔ تخلیق شعر و ادب کا یہی وہ معیار ہے جو آج تک قائم ہے۔ "قصہ بے نظیر" کو اپنی مچھی یادگار بنانے کے لیے صحنی نے اس میں یہ تمام خصوصیات پیدا کرنے کی کوشش کی۔ شعور کی سطح پر اتنے گہرے اور واضح فنی احساس کا اظہار اتنی تفصیل و بتااعدی ہے صحنی سے پہلے کسی شاعر نے نہیں کیا یا کم از کم وہم تک نہیں پہنچا۔ جب ہم اس دور کی دوسری مثنویوں سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں تو ہمیں "قصہ بے نظیر" میں صبیہ کی "چندر بدن و مہیار"، "مرزا بلیم کے" "فتح نامہ ہنگویری"، "اسین کی" "ہرام و حسن ہاتھ"، "خشنود کی" "جست سنگار" و حسن شوق کے "میرانی نامہ" سے کہیں زیادہ شاعرانہ خصوصیات، فنی اہتمام، زور و ثبوت اور روانی کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں "صحنی" کا ایک نیا معیار اپنے نفس و نگار بناتا ہے جو پہلے معیار سے ممتاز بھی ہے اور آئندہ دور کی روایت سے برابر راست یوست بھی۔

صحنی کے حالات زندگی کے بارے میں ہماری معلومات اس دور کے دوسرے شعرا کی طرح نہ ہونے کے برابر ہیں۔ جس اتنا معلوم ہے کہ صحنی پاد عادل شاہ کے دور کا شاعر ہے۔ اور چونکہ اس نے "قصہ بے نظیر" میں سلطان پاد عادل شاہ کی مدح میں ایک باب قائم کیا ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس کے دربار

کے بعد ۱ جو ۵ م اشعار پر مشتمل ہیں ، مثنوی کو صنعتی ایک لسانی انداز سے شروع کرتا ہے ۔ بعد نماز فجر جب حضرت عمر وعظ فرما رہے تھے ، ایک عورت آن اور کہا کہ چار سال سے اس کا شوہر لاپتا ہے ۔ وہ بھونک مری رہی ہے ۔ اُسے عقد ثانی کی اجازت دی جائے ۔ حضرت عمر نے اُسے تین سال اور انتظار کرنے کے لیے کہا اور اس کے نان و نفقہ کا انتظام کر دیا ۔ جب تین سال گزر گئے اور اس کا شوہر پھر بھی نہ آیا ، وہ پھر حضرت عمرؓ کے سامنے حاضر ہوئی ۔ اس بار عمر نے اُسے صرف چار ماہ انتظار کرنے کے لیے کہا ۔ جب چار ماہ بھی گزر گئے تو وہ پھر حاضر ہوئی ۔ اس بار حضرت عمر نے اُسے عقد ثانی کی اجازت دے دی اور ایک نوجوان سے اس کا نکاح پڑھوا دیا ۔ وہ نوجوان اس عورت کے گھر گیا اور ساری رات عبادت میں گزارنے کا ارادہ کیا ۔ وہ عورت جب وضو کرنے کے لیے آئین میں آئی تو اُسے ایک تحیف و نزار شخص کھڑا ملا ۔ اس نے عورت سے مخاطب ہو کر کہا کہ میرا غم ہم انصاری ہے ۔ عورت کو دین نہیں آیا ۔ وہ اُسے کوئی جن مدھوی ۔ صبح کو یہ مقدمہ حضرت عمر کے سامنے پیش ہوا ۔ حضرت عمر نے حضرت علی کو یہ بات بتائی تو انھوں نے کہا کہ آنحضرت ۴ نے یہ بات ان سے کہی تھی ۔ پھر ہم انصاری نے حضرت علی سے سب واقعات بیان کیے کہ کس طرح ایک دیوانہ انھیں آٹھا کر لے گیا اور ہاتھوں میں طوق پر جا بیٹھا ۔ وہ کئی کئی مطالب اور مشکلات سے گزرے اور طرح طرح کے آفات و بلیات کا مقابلہ کرتے ، حضرت الیاس و حضرت خضر کی مدد سے سات سال چار ماہ میں مدینہ واپس پہنچے ہیں ۔ حضرت علی نے یہ واقعات سن کر فرمایا کہ یہ صحیح ہیں ۔ تم ۳ نے مجھے ان کی خبر دی تھی ۔ اس کے بعد حضرت ہم انصاری کو غسل کرایا گیا اور وہ عورت ان کو دے دی گئی ۔

صنعتی نے عجیب روایت اور مافوق الفطرت واقعات کو حضرت ہم انصاری کے قصے سے اس طور پر مربوط کر دیا ہے کہ پڑھنے والے کو یقین آ جائے ۔ اس کی تصدیق حضرت علی کی زبان لیں ۴ کے حوالے سے کرائی گئی ہے تاکہ پڑھنے والے پر اس کی صحت و صداقت کی گمان لگ جائے ۔ یہاں تک کہ وہ دعا پڑھے جس کو پڑھ کر ہم انصاری بلاؤں کا مقابلہ کبابی سے کرتے ہیں ، مقام دوم سے چلے دے دی گئی ہے تاکہ پڑھنے والا اس قصے کے بیچ و خم اور حیرت ناک باتوں کو مذہبی عقیدت مندی کے ساتھ قبول کر لے ۔ شروع ہی سے صنعتی شاعری طور پر یہ کوشش کرتا ہے کہ قصے کی صداقت اور واقعات کی صحت کے سلسلے

میں یقین کا احساس پیدا کیا جاسکے ۔ مثنوی میں جو جو کردار مثلاً دجال ، حضرت الیاس ۳ ، حضرت خضر ۴ ، حضرت عمرؓ ، حضرت علیؓ اور ہم انصاریؓ آئے ہیں ان کی تفصیل بھی غام روایت سے پوری مطابقت رکھتی ہے ۔ مثنوی میں دلچسپی کو شروع سے آخر تک برقرار رکھا گیا ہے ۔ مزاج کے اعتبار سے یہ مثنوی داستان عناصر سے مرکب ہے ۔ اس میں قصہ در قصہ بھی بیان کیا گیا ہے اور مافوق الفطرت عناصر سے بھی مدد لی گئی ہے ۔ غیر معمولی واقعات بھی روایت کے سوارے قابل یقین بن جائے ہیں ۔ پھر جیسا کہ داستانوں میں طویل ہجر کے بعد وصال کی منزل آتی ہے ، قصہ کے اظہار میں بھی ہم انصاری سات سال چار ماہ لاپتا رہنے اور طرح طرح کی مشکلات سے گزرنے کے بعد آخر کار اپنی بیوی سے آگے ہیں ۔ استعجاب ، ڈرامائی انداز اور ناقابل یقین باتوں کو قابل یقین بنا کر فطری طریقے سے پیش کرنا اس مثنوی کی وہ خوبیوں ہیں جو ہمیں اس دور کی کسی دوسری مثنوی میں نہیں ملتیں ۔

زور بیان کے اعتبار سے بھی یہ مثنوی اس دور میں ممتاز حیثیت کی مالک ہے ۔ پوری مثنوی کے مزاج پر ، اس کے اسلوب و آہنگ پر ، ذخیرۃ الفاظ و تراکیب پر فارسی اسلوب کا اثر غالب ہے ۔ یہاں ہمیں عروس ہوتا ہے کہ ایک لہا اسلوب نیا معیار سخن بن کر تخلیق کی راہوں کو کشادہ کر رہا ہے ۔ ”عروس“ کے بعد جب ہم عیدل کے ”ابراہیم نامہ“ کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں انداز فکر اور طرز ادا میں ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے ۔ جمعی کے ہاں یہ اور کھول کر سامنے آتا ہے ۔ پھر علی بن عابد کی دونوں مثنویوں میں اس کے غد و خال اور اجاگر ہوتے ہیں ۔ ملک خسرو کے ہاں اس کی ایک دی دی سی شکل بنتی ہے ۔ لیکن صنعتی کے ہاں یہ رنگ سخن ایک باقاعدہ شکل میں سامنے آ جاتا ہے ۔ قبی اعتبار سے بھی یہ مثنوی ایک نئی بلندی کو چھو رہی ہے ۔ صنعتی کے ہاں اکثر و بیشتر عربی فارسی الفاظ صحیح تلفظ کے ساتھ شعر میں استعمال کیے گئے ہیں ۔ یہاں فن اور اسلوب کے لحاظ سے وہی مزاج و معیار نظر آتا ہے جو انھیں فارسی مثنویوں کی خصوصیت ہے ۔ اس لیے اس مثنوی کی بے ساختگی ، برجستگی اور روانی ہمیں متاثر کرتی ہے ۔ یہ مثنوی بجا پور کی ادبی روایت میں ایک تبدیلی ، ایک موڑ کا درجہ رکھتی ہے ۔ خصوصیت کے ساتھ حمد سے لے کر آغاز قصہ تک کا حصہ شاعرانہ اختیار سے وقع ہے ۔ یہاں صنعتی کا اشتہار فکر آزادی کے ساتھ دوڑنا ہے اور اس کے فیتل ، فکر اور تخلیق و تنقیدی صلاحیتوں کو سامنے لانا ہے ۔ مثنوی کا یہ حصہ آج بھی اردو کے شاعری اسلوب سے بہت قریب ہے ؛ مثلاً



حید کے یہ چند شعر دیکھیے :

لٹا ہوں اول توں مہخان کا      جو غلّاق ہے جی و اللہان کا  
اہں عشق سوں اس کو پیدا کیا      سو اپنی بخت سوں شہادا کیا  
زین پر شہا طین کون غوار کر      رکھا لیل آدم کون کاڈار کر  
توں ہولا کیا ہے سو موہی کویوں      کیا غرق ہاں میں لڑوں جوں  
ہوا جب مرض بخت ابوب کون      شفا دے کیا ہل میں اس خوب کون  
دکھا ہو قبر حسن کا ہنک چلا      زلیخا کے دل کون کیا مبتلا  
توں کر شغیر والیاں کون یکا مدد      دیا ان کون بخشش حیات ابد  
لوں ہوں درختی کا مددگار ہے      ہیز شرک سب کون لوں غفار ہے  
سخن کی تعریف میں یہ چند شعر دیکھیے جن سے صنعتی کی فکر اور اسلوب

دولوں پر روشنی پڑتی ہے :

سخن گنج ہے عالم الغیب کا      سخن موج زن ملک لازیب کا  
سخن بادشاہ جہاں گیر ہے      سخن سی کے عالم کون اکسیر ہے  
سخن کا عجب کچھ قوی باز ہے      اڑتا تا ابد جس کون پرواز ہے  
عجب ہے سخن کا شعر مرسلند      عجب ہے سخن کا سندا درجند  
سخن کا عجب مرد ہے جالبین      سدا دار دیدار اوس ہے لعین  
سخن گر ہوتا تو ایسے لیک ذات      ہوتا کدنی شق بخت شہر جہات  
سخن نہیں ہے عالم الغیب کا      سخن نفس ہے عجب کے عجب کا  
سخن کا سدا سیر گزار ہے      سخن کا سدا گوم بازار ہے

یہ وہی انداز بیان ہے جو فارسی شاعری میں نظر آتا ہے۔ پوری مثنوی کے زبان و بیان پر جس طرح وہی لہجہ اور یہی انداز بیان غالب ہے۔ پھر جس طرح صنعتی نے دیو، بڑی، جنگل، میدان، دشت، صحرا، دن، رات، باغ و گلزار کے نقشے کھینچے ہیں ان سے زندگی کا احساس ہوتا ہے اور ایک تصویر نگاروں کے سامنے آ جاتا ہے۔ حضرت ہم الصاری صبح کو جب اس جنگ سے روانہ ہوئے جہاں رات انہوں نے گزاری تھی تو احساسِ تنہائی انہیں بہت پریشان کرتا ہے۔ اس کا اظہار صنعتی اس طرح کرتا ہے :

در رستا درختان سگی سایہ دار      دے ہاٹ سرسبز جوں لوبار  
چتا دشت صحرا روتا باغ تھا      ولے جیکوں تنہائی کا داغ تھا  
اتھا بوستان پر نہ تھے دوستان      کہ زندان ہے بے دوستان بوستان

نہ کس سات صحبت نہ کس جات پات      نہ تھا یز خدا کوئی میرے سگات  
نہ ہم جنس وان کوئی جیکوں ملے      چندر سور ہمارا میرے چلے  
چندر سور سورج حال ہے دھکا کر      کلاوے جلاوے گگن کے اوپر  
معرض کہ قصے کی ترتیب، خارجی مناظر اور جذبات و احساسات کی تصویر کشی، حسن ادا اور زور بیان کے اعتبار سے صنعتی کی یہ مثنوی آج سے تقریباً سو تین سو سال پہلے کے قدیم اردو ادب میں گوہر شب چراغ کی حیثیت رکھتی ہے اور یہ واقعی ایک ایسی یادگار ہے جو اس کا نام تاریخ ادب میں ہمیشہ زندہ رکھے گی۔ صنعتی کی اس مثنوی کی حیثیت اس گہل کی سی ہے جس پر سے گزر کر قدیم ادب طرز احسان و اسلوب کی نئی روایت کی طرف بڑھنے لگتا ہے۔ قدیم اردو کی روایت میں حسن شوق کی حیثیت بھی ایک ایسے ہی درسیاتی گہل کی ہے جس پر سے گزرتے پھر ولی کی روایت تک نہیں پہنچا جاسکتا۔



جنگ کا زبا تھا۔

حسن شوق کی صرف دو مثنویاں اور ۳۱ شریلیں پیش ملتی ہیں۔ ایک مثنوی ”فتح نامہ“ نظام شاہ“ ہے جو جنگ تالیکوٹ (۱۵۶۸/۸۹۷۲ع) کی فتح کے موقع پر لکھی گئی اور دوسری مثنوی ”بیرانی نامہ“ ہے جو نواب مظفر خان کی لڑی سے سلطان محمد عادل شاہ کی شادی کے موقع پر لکھی گئی۔ ایک قدیم بیاض ہے نامعلوم ہوا کہ حسن شوق نے شاہ محبوب الحق (م۔ ۱۰۳۱/۸۱۰۶۳۱ع) کے انتقال پر ”قطبِ آفرانیان“ کے الفاظ سے تاریخِ وفات نکال لی۔ جیسا کہ گزر چکا ہے، ”حدیقت السلاطین“ سے وہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۰۳۳/۸۱۰۶۳۳ع میں وہ عادل شاہی سلطنت کی حیثیت سے گولکنڈا بھیجا گیا تھا۔ گویا ۱۰۳۳/۸۱۰۶۳۳ع میں حسن شوق زندہ تھا۔ ۱۵۶۸/۸۹۷۲ع اور ۱۰۳۳/۸۱۰۶۳۳ع کے درمیان ۷۱ سال کا عرصہ ہوتا ہے۔ اگر ۱۵۶۷ میں اس کی عمر ۲۵-۲۶ سال بھی مان لی جائے تو ۱۰۳۳ میں اس کی عمر ۷۱ سال کے قریب بنتی ہے اور اس عمر تک کسی کا زندہ رہ جانا تاریخ کا کوئی عجیب و غریب واقعہ ہرگز نہیں ہے۔ حضرت گیسو دراز نے ۱۰۵۰ سال کی عمر پائی۔ شاہ بابا کے والد نے ۱۲۰ سال کی عمر میں وفات پائی اور خود شاہ بابا ۱۲۳ سال کی عمر تک زندہ رہے۔ ابنِ تشاطی نے اپنی مثنوی ”مہولین“ (۱۰۶۶/۸۱۰۶۶۶) کے ایک شعر میں حسن شوق کو اس طرح یاد کیا ہے:

حسن شوق اگر پورے توفی الحال ہزاراں بیٹھے زحمت سے اُپراں  
گویا جب ”مہولین“ لکھی گئی اس وقت حسن شوق وفات پا چکے تھے۔ اس طرح ہم حسن شوق کا سن ولادت ۱۵۶۸ اور سال وفات ۱۰۳۳ اور ۱۰۵۰ کے درمیان بتدین کر سکتے ہیں۔

موجودہ مواد کی روشنی میں حسن شوق ایک مثنوی نگار اور غزل گو کی حیثیت سے جابجائے جانے لگتا ہے۔ ”فتح نامہ“ نظام شاہ“، جو موجودہ شکل میں ۲۰ اشعار پر مشتمل ہے، دکن کی مشہور جنگ تالیکوٹ (۱۵۶۸/۸۹۷۲ع) کی فتح پر حسن شوق نے مرتب کیا تھا جس میں اچھے مرثیہ گوئی نظام شاہ کو تاریخ تالیکوٹ قرار دیا۔ یہ جنگ وجہانگیر کے راجہ رام راج اور ابراہیم قطب شاہ علی عادل شاہ اول، حسن نظام شاہ اور برید شاہ کی متحہ افواج کے درمیان ہوئی جس میں رام راج کو شکست فاش ہوئی اور وجہانگیر کی سلطنت ہمیشہ

پانچواں باب

## غزل کی روایت کا سراغ

(حسن شوق م۔ ۱۶۳۳ ع ۹)

اس دور میں فارسی اسلوب و آہنگ کے اثرات صرف عادل شاہی اور قطب شاہی سلطنتوں کے حدود ہی میں آہستہ آہستہ جنب ہو کر اردو زبان کے رنگ رنگ کو نہیں بدل رہے ہیں بلکہ پوری سرزمینِ دکن میں یہ تبدیلیاں عمل اور لہان تبدیلیاں جاری ہیں۔ حسن شوق کے کلام میں جو نظام شاہی سے وابستہ تھا، یہ رنگ و آہنگ اردو شاعری کو ایک خاص شکل دینا ہوا سامنے آتا ہے۔ حسن شوق اپنے دور کا مسلم الثبوت استاد تھا۔ اس کی زندگی کا زیادہ حصہ نظام شاہی سلطنت میں گزرا لیکن جب مغلوں نے ۱۶۰۰ع میں نظام شاہی سلطنت کو فتح کیا اور بالآخر ۱۰۳۳/۸۱۰۶۳۳ع میں شاہجہاں کے سچے سالار مہات خاں نے دولت آباد اور کھڑکی کے قلعے فتح کر کے حسین نظام شاہ (۱۶۳۰-۱۶۳۳ع) کو گوالیار کے قلعے میں نظر بند کر دیا تو اس سکتی اور دم توڑی سلطنت کا ہمیشہ وحشت کے لیے غامخ ہو گیا۔ سلطنت کے آخری دنوں میں جب انتشار نے نظام شاہی سلطنت کو چاروں طرف سے گھیر لیا تو بڑا حسن شوق بھی عادل شاہی سلطنت میں آ گیا۔ حدیقت السلاطین“ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۰۳۳/۸۱۰۶۳۳ع میں عادل شاہی سلطنت کی حیثیت سے گولکنڈا بھیجا گیا تھا۔ اس وقت عادل شاہی سلطنت میں سلطان محمد کا دور حکومت تھا۔ شعر و شاعری اور علم و ادب کی فضا سے ہر امن سلطنت منور تھی اور ایک دل بادشاہ کی علم پوری سے بیجاپور

- ۱۔ دیوانِ حسن شوق: مرتبہ: جمال جالبی، مطبوعہ: المجمع ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۷۱ع۔
- ۲۔ حدیقت السلاطین: ملاحظہ نظام الدین احمد، ص ۶۶، مطبوعہ ادارہ ادبیاتِ اردو، مولد آباد دکن، ۱۹۶۱ع۔

۳۔ نواہی المجمع ترقی اردو پاکستان، کراچی (قلمی)۔



کے لیے ختم ہو گئی۔ رام راج کو حسین نظام شاہ سے، جیسا کہ مثنوی سے معلوم ہوتا ہے، سخت نفرت اور دشمنی تھی۔ وہ کسی نہ کسی پائے نظام شاہی سلطنت پر حملہ کرتا رہتا تھا۔ دکن کی مسلم سلطنتوں میں آپس میں لڑائی تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ دکن کے بڑے حصے پر قابض ہو گیا اور طاقت، دولت و ثروت کے لیے اس میں ایسا چسور ہوا کہ مسلمانوں کی بے عرق کرتا اس کا شیوہ بن گیا۔ تاریخ فرشتہ میں لکھا ہے کہ "ہندو مسجدوں میں گھس آئے اور خدا کے گھر میں باجے بجاتے اور انہوں کی پرستش کرتے۔ رام راج مغرب اسلام کو اس فقر خیز صحیحے لگا تھا کہ مسلمان لادھیوں کو دربار میں آئے نہیں دیتا تھا اور اگر کبھی غائب کر کے ان سے ملاقات کرتا تو ان کو پیشانی کی اجازت نہیں دیتا تھا اور جب کبھی سوار ہوتا تو بڑے لشکر و غرور کے ساتھ مسلمان لادھیوں کو چیت دور تک بڑھا یا اپنی سواری کے ساتھ دوڑاتا۔" دکن کی مسلم سلطنتوں کے لیے رام راج ایک مستقل خطرہ بن گیا تھا۔ کبھی ایک کا ملک دبا دیتا اور کبھی دوسرے کا۔ مسلسل ذلت اور خطرے نے ان چاروں بادشاہوں کو بھروسہ کیا کہ وہ آپس میں متحد ہو کر رام راج کا زور توڑ دیں۔ مصطفیٰ خان اردستانی کی کوششوں سے چاروں بادشاہوں کے درمیان عہد و بیانی قائم ہوئے، آپس میں شادی بیاہ کے رشتے استوار ہوئے اور جنگ کی زبردست تیاریاں شروع ہو گئیں۔ جنگ میں حسین نظام شاہ قتل ہو گیا تھا۔ محنت پر علی عادل شاہ اور بھیرہ پر ابراہیم قطب شاہ و علی بزید شاہ تھے۔ رام راج نے اپنے آدنیوں کو حکم دیا کہ حسین نظام شاہ کا سر کاٹ کر لائیں اور علی عادل شاہ و ابراہیم قطب شاہ کو زندہ پکڑ کر لائیں تاکہ وہ انہیں ان کی بقیہ عمر تک لوچے کے پھروں میں قید رکھیں۔ چنانچہ گھسان کی لڑائی ہوئی اور متحدہ افواج کے تیرا اکوڑنے لگے لیکن حسین نظام شاہ کی پادری و جرات نے وہ کھم گل دیے۔ رام راج قتل ہوا اور متحدہ افواج نے وجہانگیر کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ فتح کے جشن منانے کے لیے اور حسن شوق نے منظوم فتح نامہ حسین نظام شاہ کے حضور میں پیش کیا۔

فتح نامہ نظام شاہ میں حسن شوق نے حسین نظام شاہ کو اصل فاتح دکھایا ہے۔ اس اعتبار سے احمد لکھنؤ کا نقطہ نظر، جنگ کیاریاں، رام راج سے دشمنی اور دوسرے حالات و کوائف کی بوری تصویر لکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔

۱۔ تاریخ فرشتہ: جلد چہارم، ص ۳۳، دارالطبع جامعہ عثمانیہ ۱۹۳۲ء۔

۲۔ تاریخ وجہانگیر: بشیر الدین احمد، ص ۲۸۹-۲۹۰۔

مثنوی کے ابتدائی حصے میں اس اتحاد کی طرف اشارہ کیا ہے جو چاروں سلطنتوں کے درمیان ہوا تھا اور اس کے بعد نظم کے تیور، بیان اور تفصیل اس طور پر سامنے آئے ہیں کہ باقی سارے بادشاہ غائب ہو جاتے ہیں اور مثنوی بڑھ کر ہونے محسوس ہوتا ہے کہ یہ جنگ صرف حسین نظام شاہ بھری اور رام راج کے درمیان ہی لڑی گئی تھی۔

فتح نامہ نظام شاہ کی پشت وہی ہے جو عام طور پر مثنویوں میں ملتی ہے۔ حمد اور نعت کے بعد غائب عنوانات قائم کیے گئے ہیں جو سب کے سب، جیسا کہ اس زمانے میں اور بعد تک دستور رہا، فارسی میں ہیں۔ مثنوی میں دکن کے سیاسی حالات کا اس منظر بیان نہیں کیا گیا ہے۔ مثنوی کے صرف سات اشعار میں اس اتحاد کا ذکر کیا ہے جو سلطنتیں دکن کے درمیان ہو گیا تھا اور اس کے بعد جنگ کے اسباب کا بیان شروع ہو جاتا ہے۔ حسین نظام شاہ اور رام راج کے دربار دکھائے گئے ہیں۔ قاصد پیغام لاتے اور لیے جاتے دکھائے گئے ہیں۔ حسن شوق نے نظاروں سے ایسا نقشہ چڑھا ہے کہ تصویر آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ جوش اور جذبات کو توازن کے ساتھ، آہستہ آہستہ، ابھارا گیا ہے۔ رام راج اپنے وزیروں سے مشورے کے بعد حسین نظام شاہ کو لکھواتا ہے کہ وہ لائن لائن پیڑیں بطور خراج کے بھیج دے۔ اس فہرست میں نہ صرف وہ اشیا شامل تھیں جو حسین کی خاندانی روایت کا حصہ تھیں بلکہ اس میں اس کے وزیر اور سپہ سالار روس خان، مخدوم خواجہ جہان اور اسد خان وغیرہ کے نام بھی شامل تھے۔ یہ بھی لکھا گیا کہ انہی منجھ خورنچاہوں کی ہاتھ بھی بھیجے۔ ساتھ ساتھ گائے کا گوشت کھانا چھوڑ دے اور مکہ کی جگہ چنگیاں کی پوجا کیا کرے۔ اگر یہ چیزیں ایک ایک کر کے نہ بھیجی گئیں تو:

لہ "مراں کو چھوڑوں نہ مری کاں اگر گویا رسم ہو حاضر کیاں  
لہ "آہر بھنور کا آہر لہ "آہر نہ چھوڑوں بولگر نہ چھوڑوں گدا  
لہ چھوڑوں کدھیں کدھیاں نہ نہ نہ چھوڑوں کدھیں کدھیاں نہ نہ  
لہ چھوڑوں مہلا پور نہ چھوڑوں پیر نہ بڑکا نہ بڑکا نہ برنا نہ ریر  
کروں دور بنیاد اسلام کی جو سائے گزرا ہے جنگ رام کی  
ہری دامن قاصد یہ پیغام لے کر نظام شاہ کے پاس گیا تو جہاں حسن شوق نے حسین نظام شاہ کی بُردباری، پادری اور بلادی کردار کو صرف ایک شعر سے بڑی خوب صورتی سے ابھارا ہے:

سورسانا جب آن صاحب دیا تے شاہ بن تب قیسم کیا

جنگ نظر، درجہ ذیل اور تحصیل ہے، جس کے ہاں ستر افراد اور عدل لاغر ہے۔  
 مثنوی پڑھنے والے کو حسین نظام شاہ سے عبت اور رام راج سے قدرت کا شدید  
 احساس پیدا ہوتا ہے۔ جب رام راج قل کیا جاتا ہے اور اس کا سر ٹوٹے ہو جاتا  
 جاتا ہے تو پڑھنے والے کو ایسا سکون محسوس ہوتا ہے جیسے اس کے سر سے  
 جھان پاک ہو گیا ہے۔ اس کی موت کا نقشہ مثنوی کے ایک ایسے مقام پر پایا  
 جاتا ہے جب پڑھنے والے کے دل میں رام راج کے خلاف قدرت کی آگ بیری طرح  
 بیڑک رہی ہے۔ جب رام راج سنگھاس میں بیٹھا، اشرقیوں اور سونے کے  
 ڈھیر رکھے نظر آتا ہے تو مثنوی نگار کے ہاں سے پڑھنے والے کے اندر یہ جذبہ  
 ابھر چکا ہوتا ہے کہ وہ اس سے سخت لذت کا اظہار کرے اور جب جنگ باقی  
 اسے اپنی سونے میں لپٹ کر سوار کے پاس چاچا دیتا ہے تو اس کے دل کی کھی  
 کھلی جاتی ہے۔ موقع و محل کے مطابق حسن شوق شعوری طور پر ایسے اشعار لکھتا  
 ہے کہ وہ اثر پیدا ہو جیوں وہ پیدا کرتا چاہتا ہے۔ یہ شعوری فن عمل پوری  
 مثنوی میں نظر آتا ہے۔

حسین نظام شاہ کے دربار کا نقشہ۔ جب وہ رام راج کا پہلا خط پڑھ کر  
 اپنے وزیروں کو مشورے کے لیے طلب کرتا ہے، جس طور پر پایا گیا ہے اور  
 جس انداز سے تمسین کھاتا دکھایا گیا ہے، غرض و غرض، جسے محسوس ہوتے ہیں اور  
 پڑھنے والے میں جوش و جذبہ ابھرتا ہے۔ یہ جوش زبان جاری مثنوی میں ملتا  
 ہے۔ جب اویس میدان جنگ کے لیے کوچ کرتی ہیں تو حسن شوق فن کمال  
 کے ساتھ اس منظر کو بول بھی کرتا ہے:

پھر شعور و کشور نے غازی چلے      کھینچے، بھن، لڑک و لازلی چلے  
 پس و پیش جیسے چلے آوے      چپ و راست افغان زن آوے  
 مایل ٹھوک کرنائے زریں دستان      چلایا شد کیوں از دہلے دستان  
 کمر بند، قرکشی، منڈیا سو خول      نہ دکنی نہ رومنی نہ سجدے مثنوی  
 چلایا کوچ پر کوچ ڈار دکن      تبا، چار آن، زور، بیدین

پوری مثنوی میں ایک روئی، ایک آواز کا احساس ہوتا ہے اور یہ اسی  
 وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب پڑھنے والے بہتہ بہتہ منتظر اور جان و متحرک کا  
 خیال نہ رکھتا جائے۔ اس روئی میں ایک ایسے آنکھ کا احساس ہوتا ہے جیسے  
 لاشے بیچ رہے ہوں۔ حسن شوق افغانوں کے استعمال پر پوری قدرت رکھتا ہے اور  
 آہنگ کا احساس اس کی شعری کا بے ادبی وصف ہے: مثلاً اس فن عمل کے لیے  
 وہ ایسے الفاظ ایک ایسی ترتیب سے استعمال کرتا ہے جن میں ایک ہی حرف کا

اس کے بعد جنگ کی تیاری، فوجوں کے کوچ کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ جنگ کا  
 بیان بھی درجسب اور واقعاتی ہے۔ گھمسان کا روٹ پڑا۔ نظام شاہ نے ایسی شجاعت  
 دکھائی کہ کشتوں کے ہتھے لگا دیے۔ رام راج زندہ ہکا بکا کر نظام شاہ کے سامنے  
 ڈایا گیا اور اس کے حکم سے اس کا سر قے سے جدا کیا گیا۔ اس کے بعد متعدد انواع  
 و حیانات میں داخل ہوا ہیں اور شعور کی اونٹ سے اونٹ بچا دی۔ اس کے بعد دعائیہ  
 اشعار کے ساتھ مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔

"انتج نظام شاہ" آج سے تقریباً ہوا چار سو سال پرانی اردو کا نمونہ ہے۔  
 یہ مثنوی یربان الدین جامی کے "ارشاد نامہ" ۱۵۸۲/۸۹۹ ع، ابراہیم عادل شاہ  
 ثانی حکمت گمرو کی "کدوس نورس" ۱۵۹۹/۹۰۶ ع اور عبدالکے "ابراہیم نامہ"  
 ۱۶۱۰/۹۱۷ ع سے آج تک شائع ہو چکا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہد الی قطب شاہ  
 اور حکمت گمرو جامی سے پہلے نظام شاہی سلطنت میں اردو کئی ترقی کر چکی  
 تھی اور اس کا کینٹھا اور رنگ روپ کیا تھا؟ اس مثنوی کے مزاج اور اسلوب  
 پر فارسی اثر نمایاں ہے جس کے مثنوی یہ ہیں کہ قطب شاہی کی طرح نظام شاہی  
 علاقے کی زبان پر بھی دسویں صدی ہجری میں فارسی اثرات اچھی طرح اپنا رنگ  
 چا چکے تھے اور "کدم راؤ ردم راؤ" والی ہندوی روایت دم توڑ چکی تھی۔ صرف  
 بیجاپور کی زبان اور اسلوب پر ہندوی روایت کی چھاپ باقی تھی۔

حسن شوق کے "انتج نامہ" میں شاعرانہ اظہار بیان بھی ہے اور موقع و محل  
 کے مطابق تشبیہات بھی استعمال کی گئی ہیں۔ زور بیان بھی ہے اور گرم و نرم لہجہ  
 بھی۔ اس قدرت بیان نے شوق کے اسلوب میں ایک ایسی روانی پیدا کر دی  
 ہے کہ آج اتنا زمانہ گزر جائے اور بے حساب الفاظ کے متروک ہو جانے کے  
 باوجود شاعرانہ اثر انگریزی اور جذبات کا آثار چڑھاؤ محسوس ہوتا ہے۔ مثنوی کے  
 مطالعے سے نہ صرف شوق کی قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے بلکہ یہ بھی معلوم ہوتا  
 ہے کہ خود اردو زبان میں، بڑے موضوعات کو، طویل نظموں کے ذریعے بیان  
 کرنے کی صلاحیت بھی پیدا ہو چکی تھی۔

مثنوی میں دو کردار خصوصیت کے ساتھ ابھرے ہیں۔ ایک حسین نظام شاہ  
 کا اور دوسرا رام راج کا۔ حسین نظام شاہ ایک بہادر، جری جوسا، اعلیٰ منظم  
 اور عادل و بااثر بادشاہ کے روپ میں سامنے آتا ہے جس میں رواندازی بھی ہے  
 اور شرافت بھی۔ رام راج ایک ایسا شخص نظر آتا ہے جس میں "نردوانیا ہیں"  
 جھوڑا بن اور گھمٹا ہے، جس میں دولت و طاقت کا ایسا نشہ ہے کہ وہ کسی  
 کو خاطر میں نہیں لاتا۔ جو اتمالی ظالم، متکبر، سخت شخصیت،



بار بار استعمال ہوتا کہ ان حروف کی آوازوں کی تکرار اور تکرار سے ایک ایک  
آہنگ و لہجہ پیدا ہو جو شاعرانہ لہجہ کو اثر انگیز بنا دیتے۔ مثلاً :

نظامیان کون ازمان یو لیکھ توں جیتے قاعدے بندوی سیکھ توں  
سو گوہند جگ دیو گوہال ہے سورکھ ہال کروال دیال ہے  
ایک اور جگہ :

ہلے دھرت کرور چلے ہاندل گرج گین گوٹا بیک سائے جنگل  
کرل ایک ہایک بلیا کادگار پنور ڈعال ڈھولے ڈھلے لانداز

اس طرح یہ چند مصرعے دیکھیے :

ع : جگا جوت جگ جھانپ جگ ہاؤڑا

ع : سو منگل منگل سو جنگل کے جو

ع : سو نا دلک بیدنگ بر دنگ میں

اس مشوی کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ حسن شوق کو رزم و بزم  
دواؤں پر عبور حاصل ہے۔ وہ شوق و عمل کے مطابق اسلوب و لہجہ اختیار کرتا  
ہے۔ پھر جیسا کردار ہے، زبان و بیان بھی اسی کی مناسبت سے استعمال کرتا ہے۔  
رام راج کے زبان و بیان حسین نظام شاہ سے مختلف ہیں۔ مشوی سے دونوں کی  
طرز معاشرت کا فرق بھی واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ رام راج مسلمانوں سے  
نفرت دلا کر، اسلام کے خلاف جذبات ابھار کر وزیروں اور لشکریوں میں جوہر  
پیدا کرتا ہے۔ نظام شاہ اسلام کا نام لے کر اپنی فوجوں میں اتنی روح بھونکتا  
ہے۔ مشوی سے ہندو اور مسلمان تہذیب کے مزاج کا فرق بھی سامنے آتا ہے۔ یہ  
بھی معلوم ہوتا ہے کہ دواؤں کے درمیان تہذیب و طرز انیساس کی گھون سی  
دیوار حائل تھی ؟

تاریخی حیثیت سے بھی اس مشوی کے واقعات کم و بیش وہی ہیں جو ہمیں اس  
دور کی مستند تاریخوں میں ملتے ہیں لیکن نظام شاہ کی جنگی تالییوں اور حالات و  
حوادث کی وہ تفصیلات، جو تاریخوں میں نہیں ملتیں، اس مشوی سے سامنے آ جاتی  
ہیں۔ آج جب ہم اس مشوی کو پڑھتے ہیں تو بحیثیت مسیحی لہجہ، اسلوب و  
مارز کا ایسا رنگ نہیں جھٹا جو ادبی اظہار کے جتنے پونے کے بعد ممکن ہوتا ہے۔  
یہ مشوی زبان کا جنگل کاٹنے، بیان کے پُر خاں راستوں کو صاف کرنے، صحراؤں  
اور ملاحوں میں راستہ بنانے کی ایک انتہائی کامیاب کوشش ہے۔ ایک ایسے دور  
میں جب بیجاپور میں جالم کا ادبی اسلوب رائج ہے، دسویں صدی ہجری کی نظام شاہی  
سلطنت کے حسن شوق کا ادلوب قدیم دور میں ”ہند اسلوب“ کا مآخذ ہے جس

میں فارسی رنگ و آہنگ نے نہایت پیدا کیا ہے۔

قدیم دور کا یہی جدید اسلوب حسن شوق کی دوسری ”میزبانی نامہ“  
میں آور زیادہ نکور کر ابھرا ہے۔ اس مشوی میں، جیسا کہ ہم نے لکھا ہے،  
سلطان ہند عادل شاہ (۱۵۷۵ء - ۱۵۸۵ء) کے ۱۶۲۷ء - ۱۵۷۵ء کے اس شادی کو  
موضوع سخن بنایا گیا ہے جو نواب مظفر خان کی لڑکی سے ہوئی تھی۔ ”میزبانی نامہ“  
۱۶۱۴ اشعار پر مشتمل ہے اور اسے چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ شروع میں  
”عبدال“ اور ”مدح سلطان ہند“ ملبی ہے اور باقی تین حصوں کے عنوانات یہ ہیں :

۱۔ مجلس آرامین و بخشش کردن سلطان ہند مردمان را در میزبانی خود۔

۲۔ در بیان شہر گشت سوار شدن سلطان ہند عادل شاہ۔

۳۔ در بیان سپاہی کردن سلطان ہند عادل شاہ را و دادن جہیز دختر

نواب مظفر خان۔

”میزبانی نامہ“ میں حصہ صرف پہلے شعر کے پہلے مصرعے میں لکھی گئی ہے  
اور دوسرے مصرعے سے سلطان ہند کی مدح شروع کر دی گئی ہے :

اول باد کر پاک ہروردگار چچیں شاہ کر شاہ عالی تبار

اس کے بعد بادشاہ کی شجاعت، سرفرازی، گردن قرازی، جوانوں کے ساتھ  
عیش و عشرت میں مشغول ہونے اور پھر دانا سے مشورہ کرنے کا بیان ہے۔ اس  
کے بعد آرائش اور ساز و سامان کا شاعرانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ ان سب  
چیزوں کو ایسی ترتیب اور سلیقے سے بیان کیا گیا ہے کہ جگہ، سجاوٹ اور  
سامان کی تصویر آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ جب حسن شوق آرائش کی اس  
تصویر کو لفظوں سے بنا چکنا ہے تو پھر بادشاہ کی آمد اور میزبانی کا بیان کرتا  
ہے۔ اس کے بعد بادشاہ کی سواری نکلتی ہے۔ اس بیان میں احسان خوشی و عشرت  
آہٹا آہٹا دکھائی دیتا ہے۔ جب یہ جلوس نواب مظفر خان کے گھر پہنچتا ہے  
تو وہاں کی میزبانی کا نقشہ چایا جاتا ہے اور پھر جہیز اور رعیت کی تصویر کشی  
کی جاتی ہے۔

اس مشوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس سے اس زمانے کے رسم و رواج،  
عادات و اطوار، طرز طریقے، ادب و آداب، کھانے پینے، پہننے اوڑھنے کے  
طریقے، اشیائے استعمال کی ایک تصویر ابھرتی ہے اور آج سے کئی صدیاں پہلے کی  
معاشرت و تہذیب نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اس تصویر میں ”ہند مسلمان ثقافت“  
کے وہ نقوش نظر آتے ہیں جو مغلیہ دور میں ملک گیر سطح پر اپنے عروج کو  
پہنچے۔ یہ وہ عناصر ہیں جن میں ہندوی مزاج و تہذیب، مسلمانوں کے رنگ میں

رنگ کر۔ ایک نئے نقش ونگز اور ہندینی ثنوت کے ساتھ، ابھرتے آئے۔ جن میں اس زمانے کے کاپیر کی مثبت قدریں بھی تھیں اور مسلمانوں کی ازق بہتر ہندینی ثنوت بھی۔

دوسری خصوصیت اس مثنوی کی یہ ہے کہ یہاں شوق کا علم زیادہ بجا اور روانی کے ساتھ چلتا نظر آتا ہے۔ اس میں شعریت بھی زیادہ ہے اور قہقہہ کی پرواز بھی۔ پوری مثنوی میں ایک چلت پھرت، ایک ہنگامے، ایک دھوم دھام کا احساس ہوتا ہے اور پڑھنے والے کو محسوس ہوا ہے کہ وہ خود بھی اس شادی میں شریک ہے۔ مثنوی کے لہجے اور آہنگ میں شادمانی، نرمی اور خوشی کا احساس ہوتا ہے۔ ساری الفاظ رنگین اور لہجے ہونے سے آواز چاروں طرف رنگ ہی رنگ پکھڑے ہوئے ہیں۔

قدیم زبان کا مزاج اور روایت جان بھی موجود ہے، لیکن فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ ”فتح نامہ“ کے مقابلے میں زیادہ واضح ہو گیا ہے۔ فارسی عربی الفاظ کی تعداد بھی بڑھ گئی ہے؛ مثلاً شکر، لاجورد، اوزنک، مشک، بیتاب، سبائے سبز، بیت ریز، سر سرخرازان، عسی، سریم، اوزلیخ، زرد، جلدول، گل اوشدائی و لالا، قیس، مشک، افروز، فلک کارک، سیخ، سبزی، زریں طائب، بارگھر، رنگ آمیز، نام عالم، مشعر، مطبق، غلامان، حلقہ بگول، گنیزان، زینت پوش، حلاکت کرپ، سلاطین شکار، نسیم کی تراکیب عام طور پر استعمال میں آتی ہیں۔ ”فتح نامہ“ پر بھی فارسی اسلوب کا اثر، اس دور کی دوسری تحریروں کو دیکھنے سے پتہ چلتا ہے۔ لیکن ”میزانی نامہ“ بڑی حد تک فارسی اثر کے رنگ میں رنگ جاتا ہے۔ دونوں مثنویوں کے پہلے شعر میں سے زبان و مزاج کا یہ فرق سامنے آ جاتا ہے۔ ”فتح نامہ“ مقام شاہ کا پہلا شعر ہے:

الہی کرم کا کون ہار توں ہے اول و آخر میں ہار توں

اور ”میزانی نامہ“ کا پہلا شعر ہے:

اول یاد کر پاک پروردگار

”میزانی نامہ“ میں قافیہ بھی زیادہ صحت کے ساتھ باندھے گئے ہیں۔ لفظ و اسرار بھی ”فتح نامہ“ کے مقابلے میں لکھنؤ سنو گیا ہے۔ ”میزانی نامہ“ میں شاعری اور قہقہہ نے مل کر مثنوی کے حسن میں اضافہ کیا ہے۔ ایک جگہ حسن شوق یا دکھانا ہے کہ قہقہہ پھروں سے ہی ہونے جوشیں ہیں اور ان میں توارے چھوٹ رہے ہیں۔ اس بات کو شاعرانہ انداز میں یوں بیان کرتا ہے:

چیتے جوش خانے روئے بزم کے دوبارے سو عشتاق کی چشم کے

آفتی بازی چھوٹ رہی ہے۔ ”ہوائی“ سے چنگاریاں ساری فضا میں پکھڑ رہی ہیں۔ اس منظر کو یوں ادا کرتا ہے:

ہوائیاں لٹھیاں دو اگھواں لاگھیاں ہوا کے اوپر جا سنبھلے جیاں  
(ہوائیاں تھیں توہیں بلکہ وہ ناگھیاں توہیں چنبھوں نے ہوا میں اوپر جا کر سنبھلے جنے)

ایک اور جگہ دھواں کھکشاں میں جاتا ہے:

نالا کھینچ کر یز آتش نشان دھواں جاگگن میں ہوا کھکشاں  
چپ برات نواب مظهر نال کے ہاں پہنچتی ہے تو دولہا دلہن کے بارے میں یہ خوب صورت پیرایہ اختیار کرتا ہے:

لٹھا ”جور چپ“ نور کا لاج کر ابھی رات کوہ قاف میں لاج کر  
سلیاں کون اجف نے سجاں کیا بجائے، شراب پھوت کچھ دیا  
دیا چاند کوہ سور کے سات کر دیا نور کون نور کے سات کر  
حسین و جلیل دو بیڑاؤں کے رنگ روپ کو کئی خوب صورت سے لپی کرتا ہے:

سنگل دیپ کیاں بدستیاں بشار سے لیشکر قد و جوبن انار  
دین رنگ، لوم رنگ، ہارنگ تو شہر قدر سے ہال قاریک تو  
ایک اور خصوصیت ”جو“ فتح نامہ“ میں بھی نظر آتی ہے، ”میزانی نامہ“ میں ایک انفرادیت بن کر ابھرتی ہے۔ یہ خصوصیت خیال و احساس کو لفظوں کی نئی چھتکار اور یکساں حروف والے الفاظ کی تکرار سے ابھارتے کا شعور و سلیقہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ”میزانی نامہ“ میں طرح طرح کی آوازیں سنانی دیتی ہیں جن سے مثنوی کی فضا بٹنے میں بڑی مدد ملتی ہے؛ مثلاً چھو چھپ، ابالب، شایب، نگواں، نگار، ہزاراں ہزار، قطاروں قطار، طیلے طیلے، جھکھکھک، کلاکھک، روارو، دوادو، پٹ پٹ، کھٹ پٹ وغیرہ الفاظ سے وہ ان رنگا رنگ آوازیں کو ابھارتا ہے۔ یہی احساس موسیقی مثنوی کی فضا میں ہوا کی سی لرمی پیدا کر دیتا ہے۔ طیل کی آواز سنئے:

طیل ٹھول جم جم کریں دھندھٹ

رقاباؤں کی تیزی اور سرعت راتاری دیکھئے:

بھیریاں بھیریں یوں لہ بھیریاں بھیریں

یا

الایں و لاہیں سو بدنگ میں سو لادنگ پر رنگ بدنگ میں



لوجوان اڑکوں کو دیکھیے :

بلوچیاں بلکھیں مگدہ پس کیاں کنور کال کیاں بیونور چال کیاں  
اگر ان شعرا کی شہریت کو ، شاعرانہ تشبیہ اور حسن خیال کو ، محنت  
کی کوشش ، اڑی کو قدیم زبان کی اجنبیت کے پردے ہٹا کر دیکھا جائے تو ایک  
حقوقی شاعر اپنی فادر انگلاسی کے ساتھ شعر کے ساز چھوڑنا نظر آتا ہے جو اپنے  
زبان و بیان اور اسلوب سے اس دور کو اپنک نیا رنگ روپ دے رہا ہے ۔ جس  
شہریت حسن شوق کی غزلوں میں اور نکھر منور کم سامنے آتی ہے ۔

حسن شوق کی غزلیں اسی روایت کا ایک حصہ ہیں جس کے فراز پر  
دلی دکھی کی غزل کھڑی ہے ۔ یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے جدید غزل  
کی ابتدائی روایت اور رنگ روپ کا حصہ ہیں ۔ حسن شوق کے ذہن میں غزل کا  
واضح تصور ہے ۔ وہ غزل کو غورنوک سے ہاتھ کر کے اور غورنوک کی باتیں  
کرنے کا ذریعہ اظہار سمجھتا ہے ۔ اس کی غزلوں کا بنیادی تصور یہ ہے ۔  
وہ غزل میں جذبات عشق کا اظہار کرتا ہے ۔ محبوب کے حسن و جمال کی تعریف  
کرتا ہے اور عشقید جذبات کے مختلف رنگوں اور کیفیات کو غزل کے مزاج  
میں گھلاتا ملاتا نظر آتا ہے ۔ اس کی غزل خیال ، اسلوب ، لہجے اور طرز ادا  
میں فارسی غزل کی پیروی کرتی ہے ۔ شوق اس اثر کا خود اعتراف کرتا ہے اور  
ان شاعروں کا ذکر بھی کرتا ہے جن سے وہ متاثر ہے ۔ ہوا خسرو بلال بھی ملنے  
ہیں اور انوری و عنصری ہیں :

جب عاشقان کی صف میں شوق غزل پڑے تو  
کوئی خسروی ہلائی کوئی انوری کہنے نہیں  
بازا حسن ہے شوق معلّم ذہن کوں تیرے  
سوی کوچہ عنصری نہ یا درس کوچہ انوری نہ ہے

انوری چڑ جس پر حسن شوق اپنی ناز میں زور دیتا ہے ، شہاس اور  
گھلاوٹ ہے ۔ غزل کی روایت کی ابتدائی حالت ، زبان کی خامی اور بیان کے  
کشور درے ان (آج کے لحاظ سے) کے باوجود شہاس اور شہسپائی اس کی غزل کے  
وصف ہیں ۔ ایک بقطع میں شہسپائی کی حالت زبان کر کے غزل کی روایت کے اس  
وصف کو واضح کرتا ہے :

شوقی شکر غزل کی گھنڈیاں ہوں دانتا ہے  
ماویں صبح کوں میرے ایک من شکر نہ پہنچا

عشقید جذبات کا ، شہاس اور گھلاوٹ کے ساتھ ، اظہار آج تک اردو غزل کی  
روایت کا حصہ ہے ۔ لیکن اسی کے ساتھ جذبات کے اظہار کو مؤثر بنانے کے  
لیے اردو غزل نے سوز و ساز کو بھی اپنے مزاج میں سمو کر ایک نیا رنگ  
دیا ہے ۔ حسن شوق نے فارس غزل کے اتباع میں سوز و ساز کو اردو غزل کے  
مزاج میں داخل کیا اور آج سے تقریباً چار سو سال پہلے ایک ایسا روپ دیا کہ  
نہ صرف اس کے ہم عصر اس کی غزل سے متاثر ہوئے بلکہ آئے والے زمانے کے  
شعرا بھی اسی روایت پر چلتے رہے ۔ خود ولی کی غزل روایت کے اسی ارتقائی عمل  
کا نتیجہ ہے :

اگر اس شعر میرے کوں کوئی جا کر سنا دیوے

تو اوس کے سوز کوں میں کر دیکھو شوق حسن لرزے

"ارژنا" اثر کا انتہائی عمل ہے اور حسن شوق شعوری طور پر اس عمل کو اپنی  
غزل کے مزاج میں شامل کرتا ہے ۔

اس کی غزل ، قدیم زبان کے باوجود ، آج بھی بے کیف و بے اثر نہیں ہے  
بلکہ سوز و شہسپائی کے ملے جلے اثرات دل کے تاروں کو آج بھی سرعش کرتے  
ہیں ۔ اپنی غزلوں میں اس اثر کو پیدا کرنے کے لیے شوق عام طور پر روان بھرون  
کا انتخاب کرتا ہے ۔ مثلاً مختلف غزلوں کے یہ چند اشعار دیکھیے :

عجب کیا ہے جو باوے تون بلا توشہ فنا کا لے

اثر تیرے جن کا کچھ اگر رام عدم ہکڑے

اگر مجنوں کی تربت پر گذر جاؤں دیوالہ ہو

کہ مجنوں حال میرے کوں جو دیکھیے درکنن لرزے

اے ترکش شوخ سرکش بیبی نہ سرکشی کر

میں با نیاز مجھ سوں ، مجھ سوں کو بے نیاز

یا زلف یا بھرور ہے یا دام عالمگیر ہے

یا شعر کی زنجیر ہے جگ کی پریشانی سب

ترنل بدن نورانی ، ہے لہلہ البدن نے

جگ میں ہوا اندھارا مجھ زلف سب قدرے

مجھ زلف کے رہن میں جھسکے سرکھ غبارا

کوئی چاند کوئی زہرا کوں مشتری کہنے ہیں

شوق کی غزل میں تصور عشق مجازی ہے ۔ اس کا اظہار وہ ہر بار مختلف

الفاظ سے اپنی غزل میں کرتا ہے ۔ یہاں واضح اور نصیحت کی روایت بھی اور

مذہب عشق اختیار کر کے اسلام و کفر کے درمیان کافری پر نظر کرنے کی روایت بھی ، اردو غزل میں داخل ہو جاتی ہے ۔ گل پرہیز ، شمع و پروانہ ، گل و بلبل ، گارار و یاسمن ، ہشیار و دیوانہ ، زاہد و ناصح ، واسق و غنڈرا ، لیلیٰ مجنون ، خسرو شیریں لہراد ، زلفہ بچوان اور وقیب کے اشارات و تلمیحات بھی غزل کی روایت میں جال - ا - بننے نظر آتے ہیں ۔ حسن شوق کے یہ چٹا اشعار دیکھئے :

ذکر ناصح لم یبعث محمد بہر عاشق وفاداری  
ہمیں کچھ اور سمجھتے ہیں کماڑی ہو کر لیاڑی میں  
اگر مشق حقیقی میں نہیں صادق ہوا شوق  
ولے مقصود خود حاصل کیا ہے عشق بازی میں  
عشاق در حقیقت دے بھی کہے ہیں کافر  
یعنی علم ہوا ہوا در مرکب مجازی  
مجھے زاہد کٹر کہتے تھے اس شہر کے عالم  
ولے محمد میں نہیں سمجھتے کے لکنا کافری کا ہے  
شوق ہمارے عشق میں کئی زاہدان مشرک ہوئے  
اس مذہب کشتار میں تیری مسئلہ کیلر  
عاشق گری مذہب مے قبلہ مجازی ہیں روا  
قبلہ حقیقت کا بھی دیدار محمد دیدار کا  
محمد زلف نے پہچان اگر مشرک ہوا تو کیا عجب  
اسلام میں جی ہے زیوں اور کفر میں بل کھٹ ہوا  
کہیں واسق کہیں عقرا کہیں مجنون کہیں لیلیٰ  
کہیں خسرو کہیں شیریں کہیں لہراد ہو ہے ہے  
بن گل کیا ہے ہابل او گل بدن کہاں ہے  
جن من ہر ہا ہارا سو بن ہر کہاں ہے  
کہے افسوں گراں محمد کون نہ کام افسوں گری کا ہے  
کہیں ہوشیار نہ ہوسے دیوانہ کس بڑی کا ہے  
در ہزج ہاہ رویاں غور شہد ہے سرچیں  
میں شمع بیوں جلوں کی وہ انجمن کہاں ہے  
اے یاد توہماری کر توں گزر کرے گا  
گلزار نے خبر لیا او یاسمن کہاں ہے

شمع کے سوز میں سکھ لین ولے آرام ہے دن کون  
گھٹی ہے عمر سب میری سو لکھن جانگدازی میں

ان اشعار میں فارسی روایت ، اس کے رمزیات و صفیات ، غزل کے مزاج پر چھا گئے ہیں اور جتنی غزلیں اب تک مختلف شاعروں کی ہم نے پڑھیں ، حسن شوق کی غزل ان سب سے الگ دکھائی دیتی ہے ۔ جی موضوعات ، جی کنایات ، اوزان و بحر ، قافیہ و ردیف کا التزام آگے چل کر ، اہل کر لکھ کر ، ولی کی غزل میں ایک نئے معیار کو چھوٹا ہے ۔

حسن شوق کی غزل میں "جسم" کا احساس شدت سے ہوتا ہے ۔ وصال کی خوش بو آؤ گی ہوئی محسوس ہوتی ہے ۔ محبوب اور اس کی ادائیں ، حسن و جمال کی دلربائیاں ، آنکھوں کا تیکھا پن ، کند و خال کا ہانکنا ، مون سے ذات ، کلیوں چوسے ہوئے ، کٹھن پیرے کی طرح تل ، سرو قدی ، منہ نور کا دریا ، دل عاشق کو بہرنگ دینے والا ۔ راہا اس کی غزل کے مخصوص موضوعات ہیں ۔ یہاں غزل میں جذبات کا اظہار بھی اثر انگیز ہو جاتا ہے :

نہ سو بھول لرکس کے کلی لاسکو سو چمن کی  
گللاں سوز گلشن میں سرچیں کوئی لجاؤں ہیں  
نہ کے ہاتھ کر جاؤں سجن چب گھر ہلاوے محمد  
نہ جاگوں گی قیامت آگ اگر کل لگ سلاوے محمد  
نہ کر کریمین عینوں کی کہ الہامی ولا بدکر  
ہمارا عشق مستقبل ہوا ہے کار سازی میں  
الہام کا خرامان خوشبو کیا ہے عالم  
نہ شاہ مشکبہ کا گل پرہیز کہاں ہے  
خرواں کی انجمن میں لالہ ہونے ہیں ساق  
لرمل شراب نہکا پتک جام بھر نہ بھیجا  
شراب اہس آدمہ کا کر محمد ہلاؤ ہمارے  
ہے منہ ہوا ہے شوق فہم عشق کے اثر نے  
لیاس خسروانی کر چھٹھوں سے سیم کر ٹکے  
سراسر قاز کا لشکر برابر بھار کر ٹکے

حسن شوق کو احساس ہے کہ وہ غزل کی روایت کو لیا رنگ دے کر آگے بڑھا رہا ہے ۔ جی احساس شاعرانہ تعالیٰ کے پورے ہیں اس کے نقطوں ہیں ظاہر ہوتا ہے ۔ اس کے نقطے اس اعتبار سے خاص اہمیت رکھتے ہیں کہ وہ ان



میں اپنے انداز فکر ، سفار سخن اور انفرادیت پر روشنی ڈالتا ہے ۔ چند مقلدے اس سے چلے مثالوں میں ڈلے جا چکے ہیں ۔ اب دو مقطعے اور دیکھئے :

چن ہو غزل سنا چلتاں گوں بھر چلا یا

وہ راند لا باہالی شوق حسن کہاں ہے

شوق کی ہے یاری پس پس کہے سو لاری

افضل غزل ہماری جوں سو ہے گنگن میں

”افضل غزل“ کے ان اشعار سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ یہ اردو غزل کی روایت کے وہ ابتدائی نقوش ہیں جہاں خود غزل کی روایت ہم کر رہی تھی ، گھول کر چلی ہمارے انداز میں اپنا رنگ دکھا رہی ہے ۔ شوق کے ہاں قافیہ اور ردیف دونوں غزل کا جزو بن کر آئے ہیں ۔ چاند صانع ہمالیہ کا اہتمام بھی ملتا ہے ، ہمیں اقلی اور حسن تعلیل بھی حسن شعر میں اضافہ کرتے ہیں ۔ غزل مسلسل بھی ملتی ہے ۔ یہی سب خصوصیات بتکا ہو کر اور ایک باقاعدہ شکل بنا کر اردو غزل کی روایت میں حسن شوق کو ایک انفرادیت عطا کرتی ہیں ۔

شوق کی غزل میں محبوب عورت ہے اور مراد اپنے عاشقانہ جذبات کا اظہار کرتا ہے ، لیکن ہندوی روایت کے مطابق در چار جگہ عورت بھی اپنے جذبات کا اظہار کرتی ہے ۔

آج حسن شوق کی تشبیہات اس لیے ہمارے معلوم ہوتی ہیں کہ خود حسن شوق کے زمانے میں ، اور پھر اس کے بعد ، سینکڑوں شاعروں نے انہیں استعمال کر کے ہمارے دل پر دھا ہے ۔ لیکن جب آج سے تقریباً چار سو سال پہلے اردو غزل میں حسن شوق نے تہوں کو مراد ، نیشور کو دیا ، زلف کو شب تاریک ، چہرے کو چاند ، منہ کو نور کا دھوا ، زلف کو بھریر ، نام عالمگیر ، شعر کی تعمیر کہا یا حسن سوز ، ادھر گلیاں ، لیلیم دل ، گل کشیں ویرا کہا ، دل کو سنگ مرمر سے تشبیہ دی یا آنکھوں کو چاندی کی دوات کہا جن میں سہاوی بھری ہے تو اس ذات یہ تعلیقی عمل غزل میں ایک نئی چیز تھا اور یہ تشبیہ نادر اور ایفوقی اور یہ انداز بیان ، یہ اسلوب ، لہجہ و آہنگ ، یہ رچاوت غزل میں ایک منفرد چیز تھی ۔ اس نے نئی نئی زمینیں نکالیں ۔ خوب صورت جہوں میں قافیہ و ردیف کو معنوی رشتے میں پیوست کیا ۔ غزل کی ہیئت کو خارجی و داخل انداز نظر سے استاذانہ طریقے پر استعمال کیا ۔ اسی لیے بن اور انفرادیت کی وجہ سے نظام شاہی دربار کے اس شاعر کی شہرت سارے دکن میں پھیل گئی اور شوق کا تعلیقی عمل اس وقت کی شاعری میں ایک اثر بن کر قائم ہو گیا اور وہ سارے شعراء دکن

کے لیے غزل کے ”جدید اسلوب“ کا نمائندہ بن گیا ۔

اسی لیے حسن شوق کی غزل کو حیثیت خصوصی سارے دکن کے ان شعرا کی غزل کے ساتھ رکھ کر دیکھنے کی ضرورت ہے جنہوں نے اردو غزل کی روایت کو آگے بڑھایا ہے ۔ اس مطالعے کے لیے جب ہم یہ قلی قطب شاہ سے چلے کے شعرا محمود ، فیروز اور خیالی کے کلام کے ساتھ حسن شوق کا کلام پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ایک کی آواز دوسرے کی آواز میں سے آ رہی ہے ۔ اگر ان سب کے کلام کو ، مقطع نکال کر ، ملا دیا جائے تو آج انہیں ایک الگ کرنا اور پہچاننا مشکل ہوگا ۔ حسن شوق ایک طرف آئے اپنے بزرگ معاصر اور اسلاف شعرا کی آوازیں سے اپنی آواز بنانا ہے اور دوسری طرف آئے الٹی واقع و منفرد بھی بنا دینا ہے کہ اس کے نوجوان معاصر اور بعد میں آئے والے شعرا اپنانے کے لیے اس کی طرف لپکتے ہیں ۔ وہ دبا دبا بن جو محمود ، فیروز اور خیالی کے ہاں دکھائی دیتا ہے ، حسن شوق کے ہاں کھلتا اور شوخ ہوتا دکھائی دیتا ہے ۔ یہ تعلیم اردو غزل کی روایت کا وہ الگ دھارا ہے جس میں محمود ، فیروز ، خیالی ، حسن شوق ، محمد قلی قطب شاہ اور پھر شاہین ، نصیری ، ہاشمی اور ان کے بعد آن گت شعراء غزل اپنا خوف جگر شامل کر کے اس روایت کو ولی دکنی تک پہنچا دیتے ہیں ۔ اور ولی دکنی ان سب آوازیں کو اپنے اندر جذب کر کے اپنی الگ آواز بنا لیتا ہے ۔ اس روایت کے دائرے میں حسن شوق ایک اہل کی حیثیت رکھتا ہے ۔

نوجوان معاصر اور آئے والے شعرا نے حسن شوق کو خراج تحسین پیش کر کے اس اثر کو تسلیم کیا ہے ۔ اگر ان شاملی ، حسن شوق کی شاعری اور اس کے اثر کو منظور نہ سمجھتا تو وہ اپنے اسلاف شعرا کے ساتھ حسن شوق کا ذکر کیوں کرتا ؟

حسن شوق اگر ہوتے تو فی الحال ہزاراں بوجھتے رحمت مجھ ابراہا  
مید اعظم بجاہوری نے ”داستان فتح جنگ“ (۱۰۷۶/۱۰۷۷ء) میں اس کی  
صلاحت کی تعریف کی اور کہا :

صلاحت میں چہرے شعر شوق حسن بنی فن ہستی نصیری کے بچن  
خود نصیری جب اپنی شاعری کی عظمت کا یہ ، حسن شوق کی شاعری کے قد سے

لایا ہے تو "ملی نامہ" کے ایک فیصلے میں کہہ اٹھتا ہے :

دس پانچ بیت اس دعائ میں کے ہیں تو اس وقت کیا ہوا

معلوم ہوتا شعر اگر کہوئے : اس ہنار کا

یہ شعر اسی بحر اور ردیف و قافیہ میں ہے جس میں حسن شوق نے پوری ایک  
غزل کہی تھی اور جس کا مقطع یہ تھا :

دل چاہ چم ہے شہ کا شوق نکر اظہار دوں

شاہنشینہ مادل کئے حاجت نہیں گفتار کا

اس اعتراض کے علاوہ حسن شوق کے اثرات کو تلاش کرنے کا طریقہ یہ بھی

ہے کہ آیا آئندہ لعل کے شعرا نے اس کے خیالات ، لہجہ ، انداز اور تراکیب

کو اپنایا ہے ؟ کیا انھوں نے اس کی زمین میں غزلیں کہی ہیں ؟ کیا انھوں نے

اس کی غزلوں کی تضمین کی ہے ؟ اس نقطہ نظر سے جب ہم قدیم شعرا کا کلام

اور قدیم ہاضمیں ٹکولتے ہیں تو ہمیں یہ اثرات بہت واضح نظر آتے ہیں ۔ شاہی کے

کلام پر اس کا اثر واضح ہے ۔ اشرف ، غالب ، رحیمی ، فریدی اور یوسف پر

حسن شوق کے اثرات گہرے ہیں ۔ یہ سب شعرا اس کی غزلوں پر غزلیں کہہ

رہے ہیں ، اس کی غزلوں کی تضمین کر رہے ہیں ، اس کی غزلوں کے جواب میں

دو غزل کہہ رہے ہیں ۔ جب اشرف شاعرانہ تعلقی کے انداز میں اپنی غزل کی

افرادیت کی طرف توجہ دلانا ہے تو یہ واسطہ آکھیلے طے نہیں کرتا بلکہ استاد

شوق کی شاعرانہ شہرت کا سہارا لے کر یوں کہتا ہے :

سارے لوگ کہتے ہیں اشرف کا شعر سن کر

کہا بھر چھا ہے شوق دلوں مگر دکن میں

غالب ، جو شوق کی غزل "انوری کہتے ہیں ، بشتی کہتے ہیں" والی غزل کی

تضمین کرتا ہے تو حسن شوق کو استاد کہہ کر بھارتا ہے : ع

استاد کے ہیں سون خوشید ہو پڑا ہو

یوسف ("در جواب شوق") کے دو غزلہ اور اس کے دوسرے کلام میں ، شوق

کے اثر و رنگ کے ساتھ ساتھ ، ایک بات یہ بھی محسوس ہوتی ہے کہ یہ رنگ

کچھ بدل رہا ہے اور یہاں تک وقت ہائی ہائی اور دی دی سی وہ آواز بھی سنائی

دیتی ہے جو ولی کے ہاں بہت واضح طور پر یا شاہی بند میں فاکر دہلوی کے ہاں

سنائی دیتی ہے ۔ جب یوسف کہتا ہے کہ :

چل جھلک لہک کر ہلال اتل رہے جا

دیکھتے جو خوش اچلا نچہ نور کے جھلک کا

تو دوسرے مصرعے میں دو آوازیں — شوق اور ولی کی — ایک دوسرے کو

کھٹ رہی ہیں اور یہاں حسن شوق کی آواز دوسری آواز میں جذب ہو رہی ہے ۔

الرات سائے کی طرح چلتے ہیں ۔ کہیں سائے کی طرح یہ اثرات نظر آتے ہیں اور

کہیں موجود ہونے کے باوجود چھپ جاتے ہیں ۔ پوری گیارہویں صدی ہجری

کی غزل پر حسن شوق کا اثر کسی نہ کسی شکل میں نظر آتا ہے اور رفتہ رفتہ

اپنا رنگ دوسرے رنگوں میں ملا کر خود ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے ۔

ولی ، اپنے سے پہلے کے شعرا کی ، حدیوں کی اس کاوش اور امکانات کو سیکھ کر

اپنی شمالی اند کی زبان سے ملا دیتا ہے اور اردو غزل کو ایک نئے امکان سے

آشنا کرتا ہے ۔ اور جب ولی کے ہاں یہ روایت اپنی شکل و صورت بنا لیتی ہے تو

وہ بھی تصنع کی طرح اپنی شاعری کا مقابلہ اپنے سے پہلے کے اس شاعر سے کرتا

ہے جس کی روایت کو اس نے بنا ستار کر نیا رنگ و نور دیا ہے :

برجا ہے اگر چنگ میں ولی پھر کے گدے باز

رنگہ شوق ، پھر شعر کا شوق حسن آوے

— روایت ہوں ہی بنی اور بدلتی ہے اور جب سینکڑوں شاعر برسوں تک اپنے

خون جگر سے روایت کے درخت کی آبیاری کرتے ہیں تب کہیں "تقلیق" کا

ایک سدا بہار پھول کھلتا ہے جسے کوئی ولی کہتا ہے ، کوئی حافظ ، سعدی ،

میر ، غالب ، اقبال کہتا ہے ۔ کوئی ذاتی ، دوسرے نام سے یاد کرتا ہے اور

ہم حسن شوق جیسے شاعروں کو پھول جاتے ہیں — لیکن تاریخ کا کھجور ان

کی یاد اور ان کے اسائن کو ہمیشہ محفوظ رکھتا ہے ۔

دکن پر ابھی سلطان محمد عادل شاہ کی بادشاہی ہے ۔ بزرعظم پر شاہجہان

حکومت کر رہا ہے اور خروزمین ریجاپور پر بہان الدین چاچ کے بیٹے ، امین الدین

اٹلی اپنے دادا کی چلائی ہوئی شعر معرفت سے وعایت کا اچلا پیلا رہے ہیں ۔



۱۔ اس پر تفصیل سے ہم نے "دیوان حسن شوق" کے مقدمے (ص ۳۵ تا ص ۴۸)

میں بحث کی ہے ۔ مطبوعہ امین ترقی اردو ، کراچی ۱۹۷۱ء ۔



تینوں بزرگ اس دور میں فارسی کے زیر اثر بدلے ہوئے بجاویری اسلوب کے نمائندہ ہیں۔

شیخ سلام اللہ داؤل (م - ۶۸۰ھ / ۱۲۵۷ع) صوفی اور شاعر تھے اور انہوں نے اپنے سلسلہ تصوف کے انہی موضوعات کو اپنی شاعری کے ذریعے پہلی کیا ہے جو دینی میراثی اور خصوصیت ہے شاہ جام کے ہاں ملتے ہیں۔ شیخ داؤل، شاہ جام کے مرید تھے جس کا اظہار انہوں نے "چہار شہادت" کے ایک شعر میں اسی کیا ہے:

حق تھی یولوں چہار شہادت سائیں کر کا گیان

سچا کر نور و مرشد میرا حضرت شاہ برہان

ان کے سنہ وفات کے سلسلے میں تاریخ اور تذکرے خاموش ہیں لیکن قدیم خطوط اور بیاضوں کے مطالعے کے دوران میں "شرح مہمید ہمدانی" (فارسی) کا ایک خطوطہ نظر سے گزارا جس کے آخر میں "مرثیہ شد بفرمان اللہ تعالیٰ بتاريخ بیست و دوم ماہ رجب ۶۷۰ھ کاتب الحروف شیخ داؤل" کے الفاظ تحریر تھے۔ کچھ عرصے کے بعد ایک اور خطوطہ "رسالہ عشقہ قاضی ناگوری" نظر سے گزارا جس کے آخر میں "کاتب الحروف قابر العقیق فتح اللہ ابن شاہ داؤل قادری" کے الفاظ تحریر تھے۔ یہ خطوطہ ۶۷۰ھ کا لکھا ہوا ہے۔ ان دو حوالوں سے دو باتوں کا پتا چلا۔ ایک تو یہ کہ کتابت شاہ داؤل کا پیشہ تھا جسے ان کے بڑے فتح اللہ نے بھی اختیار کیا۔ دوسرے یہ کہ شاہ داؤل ۶۷۰ھ تک زندہ تھے۔ اس عرصے میں ۶۷۰ھ کا لکھا ہوا ایک خطوطہ نظر سے گزارا جس میں میراجی شمس العشاق، جام، اعلیٰ اور شاہ داؤل وغیرہ کا کلام شامل ہے۔ اس میں شاہ داؤل کی نظم "کشف الانوار" کے اوپر یہ الفاظ درج ہیں: "کشف الانوار از تصنیف شیخ داؤل رحمۃ اللہ علیہ"۔ اسی خطوطے میں ایک اور جگہ "غیاث گفتار شیخ داؤل رحمۃ اللہ علیہ" کے الفاظ لکھے ہوئے ہیں لیکن "چہار شہادت" پر، جو اس بیاض کے شروع میں لکھی ہوئی ملتی ہے، نام کے ساتھ "رحمۃ اللہ علیہ"

۱۔ شرح مہمید ہمدانی: (فارسی، قلمی) و کتب خانہ خاص المجمع ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ رسالہ عشقہ قاضی ناگوری: (قلمی)، ایضاً۔

۳۔ شمس العشاق: (بیاض قلمی) ۶۸۰ھ، المجمع ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

## مذہبی تصانیف پر فارسی اثرات

(۱۶۳۰ع - ۱۶۷۵ع)

جب تک ادبی تصانیف کی باقاعدہ روایت شروع نہیں ہوئی تھی، مذہبی رسالے اور تصانیف، موقوفے کوام کے موقوفات اور اقوال پڑھنے لیے ایک لغت غیر مترقبہ کا درجہ رکھتے تھے۔ لیکن جب ادبی تصانیف کا حلسہ شروع ہوا تو یہ مذہبی زمانے اپنے غیر ادبی اسلوب کی وجہ سے ادب کے دائرے سے خارج ہو گئے اور صرف انہی تحریروں اور تصانیف کو اہمیت دی گئی جو ادبی لحاظ سے دلچسپ تھیں۔ اس لیے شاہ برہان الدین جام (م - ۸۹۹/۱۵۸۲ع) کے بعد سے اب تک ہم نے کسی غیر ادبی تصنیف کا ذکر نہیں کیا۔ اگر میراجی یا جام اس دور میں ہوئے تو ان کی وہ اہمیت نہ ہوئی جو زمانی اعتبار سے تاریخ ادب میں آج انہیں حاصل ہے۔ روحانی مطالب کی ترویج و اشاعت کے لیے تصنیف و تالیف کی وہ روایت، جو میراجی نے قائم کی تھی، ان کے بعد بھی قائم رہی اور ان کے مریدوں اور اولاد نے صدیوں تک اسے چلے سے زیادہ روشن رکھا۔ برہان الدین جام کا مطالعہ ہم کر چکے ہیں۔ اب اس باب میں ہم ان کے دو مریدوں۔ شیخ داؤل اور شیخ محمود خوش دہان۔ اور ان کے پوتے شاہ اسیر الدین اعلیٰ کی تصانیف اور خدمات کا جائزہ لیں گے۔

شیخ داؤل، شیخ محمود خوش دہان اور اسیر الدین اعلیٰ کے ہاں موضوعات کم و بیش ایک جیسے ہیں۔ انداز نگار اور بیان کا مزاج بھی ایک جیسے ہے حتیٰ کہ بیست و اصناف بھی وہی ہیں جو دینی جام کے ہاں ملتی ہیں۔ کچھ فرق ہے تو وہ زبان و بیان کا ہے۔ میراجی کے اسلوب پر گجری و ہندی کا اثر گہرا ہے۔ جام کے ہاں فارسی اثرات بڑھ جاتے ہیں ان میں ذرا رسمی آگئی ہے۔ شیخ داؤل، خوش دہان اور اعلیٰ کا اسلوب فارسی سے متاثر ہو کر اور صاف ہو گیا ہے۔ یہ

کے الفاظ درج نہیں ہیں۔ اس کے معنی یہ ہوتے کہ شاہ داؤل نے ۱۰۶۸ھ میں وفات پائی جب کہ یہ بیاض لکھی جا رہی تھی۔

شاہ داؤل کی چار نظمیں: چہار شہادت، کشف الانوار، کشف الوجود اور ناری نامہ اور کئی "خیال" ہمیں دستیاب ہوئے۔ مطالعے کے دوران میں یہ چار بار متوجہ کرتی ہے کہ داؤل نہ صرف برہان الدین جامی کے مرید ہیں بلکہ فکر و اظہار میں بھی اپنے مرشد کی پیروی کر رہے ہیں۔ جامی کی طرح داؤل کے اوزان بھی ہندوی ہیں۔ ان کے ہاں عربی و فارسی الفاظ کی تعداد ضرور بڑھ گئی ہے لیکن اسلوب کے مزاج پر ہندوی اثر غالب ہے۔ داؤل کے کلام کو جامی کے کلام میں ملا دیا جائے تو اسے آسانی سے الگ کرنا دشوار ہوگا۔ ایک بات جو داؤل کے کلام کو جامی کے کلام سے ذرا نسا الگ کرتی ہے وہ یہ ہے کہ داؤل کے کلام میں لوج اور مٹھاس زیادہ ہے۔

"چہار شہادت" میں چار تن (وجود) کے مسئلے اور عینی و رسمی کے فرق کو بیان کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ جو شخص عشق کی خاطر اپنے چاروں تن پر قابو پا لیتا ہے وہ حق کی شہادت حق سے پا لیتا ہے۔ اس بات کو وہ شاعری کی زبان میں اس لیے بیان کر رہے ہیں تاکہ طالبوں اور مریدوں کے اچھی طرح ذہن نشین ہو جائے:

چاروں تن پر چار شہادت چارو تن بھی مرلا  
عشور کلازی حق کی شہادت عشقوں جھکڑا کرلا  
رسمی عینی پر یک تن پر بوجھ لینا دو دعوات  
جسے گنونی سہنا دل کا دانا اس اے سمجھے بات  
پاچ ہوا سون پہلا تن بالٹھیں ہاتھو وار  
خاکي تن کا اصل سوا تو رسمی دیکھہ پھار  
تن پر دکھ سکھ دیکھن ہارا اچھکر دل کے ٹھانوں  
تن سون بھوک اچھوکی ہونا عینی اس کا ناتوں  
دوستے تن کے بوجھ شہدت نہ من کا ہاد رسانی  
رسمی ممکن خطرا مارے دکھ میں سکھ لے تھاری  
عینی دکھ سکھ من پر لاوے شاہد ہو کر دیکھہ  
دکھ سکھ پر ہو دیکھن ہارا دکھ سکھ من پر لیکھہ

۱۔ چہار شہادت: یاغی قلمی انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

لہری تن میں غائب ہوئی اب نہیں کر بوجھے  
دیکھت وہاں کچھ نظر رہا کر ان کیونکر بوجھے  
رسم شہادت اسکوں گھٹا غائب چھوڑ ترلا  
غائب میں بھی گھر اہسکوں دیکھتے جبر چھالا  
چارو تن سون جیتے اچھکر سون کا پالا پھلا  
حق کی مارگ دے سہر اپنا حق میں حق ہو چھلا  
داؤل اپنے چارو تن پر یوں جن پر چت بوجھلا  
حق کی شہادت حق بھی پایا عشقوں جھکڑا بوجھلا

جان فکر کی سطح وہی ہے جو جامی کے ہاں ملتی ہے۔ داؤل صرف اس کی مزید تشریح کر رہے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ زبان و بیان جامی کے مقابلے میں جافہ ہو گئے ہیں۔ وہ اکھڑا اکھڑا کھردرا پن، جو جامی کے کلام میں نظر آتا ہے، داؤل کے ہاں کم و بیش غائب ہو جاتا ہے۔ جہاں کڑتے سے کڑے کو بجائے والی موسیقی کا احساس، لوج اور مٹھاس بہا کر رہا ہے اور اظہاریاں قدرے جدید اسلوب سے غریب تر ہو گیا ہے۔ لیکن جامی کے مزاج اور فکری بنیادی مماثلت اس طرح باقی رہی ہے! مثلاً "مفتویٰ شاہ برہان الدین جامی" کے یہ چند اشعار دیکھیے:

ایک تھا دانا عاقل مرد اس کے دل میں آیا درد  
مرشد کوں او بوجھیا بات دکھلا دیو "مج حق ذات  
چوٹ ہوا میں سرگرداں "مج کوں اس کا کھو نشان  
نم ہو مرشد کمل ذات خلاص میری تھارے بات  
جب یہ سنیا مرشد بول اس کے دل میں آئی کلول

اور اب شاہ داؤل کی نظم "کشف الانوار" کے یہ چند شعر دیکھیے:

یک تھا طالب صافق مرد دانا عاقل اہل درد  
بوجھیا مرشد کوں یک سوال کھنرا آج رات "سینج ہر حال  
حق کا واسل کمل ذات یرتن ہارا حق کے سات  
اتنا سن کر مرشد خاص نعمت بھریا جس کے پاس  
کھنیا من اے طالب ہاک تیج دھیر اس کا بولوں ساک

۱۔ غلطوبہ: انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ کشف الانوار: غلطوبہ: انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔



جامع اور داول کے کلام کے تقابلی مطالعے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ مرید نے صرف مرشد کے تفکر قدم پر چل رہا ہے بلکہ وہ اپنی شعری صلاحیت کو بھی اپنی ذات کی انفرادیت کی طرح، اپنے مرشد کی صلاحیت میں جذب کر رہا ہے۔ وہ اپنے خیالات کو صرف انہی موضوعات تک محدود کرتے ہوئے ہے جن کا اظہار "مرشد جامع" چلے کر چکے ہیں۔ مرید کا کام یہ ہے کہ وہ ان کی تشریح کرے اور عام طالب تک پہنچائے۔

الہی خیالات کو شیخ داول نے اپنے "خیال" میں پیش کیا ہے۔ داول کے "ان خیالات" اور غزل کی ہیئت ایک ہے۔ غزل کی طرح اس میں بھی مطلع ہوتا ہے اور آخری شعر میں خلاص لایا جاتا ہے۔ اس دور میں غزل صرف غورگوں کے پائین کرتے، ان کے حسن و جمال کی تعریف کرتے اور بجاویز عشقہ جذبات کے اظہار کے لیے استعمال کی جا رہی تھی۔ داول نے غزل کی ہیئت کو صورتانہ خیالات، اخلاقی موضوعات اور عشق حقیقی کے اظہار کا ذریعہ بنالیا اور اسے "خیال" کا نام دیا۔ "خیال" عقول حال و قال میں گرنے کے لیے ہوتا تھا۔ اس لیے اکثر "خیال" محسوس راگہ راگینوں کے مطابق ترتیب دیے گئے ہیں۔ شاہ داول کے "خیال" میں ترکیب دیا، بے نیازی دہر، دلایے دون، شوق خدا، خیال عاقبت، امدیت اور خدا، وجہ، نور کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ شاہ داول کے "خیال" کو "عزلیہ گیت" کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس میں غزل کی ہیئت بھی ہے اور گیت کا مزاج بھی؛ مثلاً یہ ایک "خیال" دیکھئے :

سب چھوڑی اس دنیا کوں ہیں دیکھ جان وارے  
پشیاں ہو ہوئے ہر انوس کوان وارے  
کیا فہم ہے بندیاں کوں لندن لکے دھندیاں کوں  
خوبی جانتے دندیاں کوں ابھی آگ لای وارے  
شر شور ہے جتن تھی بازار ہوئیہ ان قوی  
ہو ہشو کے کودن تھی دیکھ دل ابھیراں وارے  
دلیا ہو باغ شاہی ہو دھات بار آں  
کچھ یادگار بھائی لیے دھان لیجان وارے  
سپہاں ہیں چان کے دان بار ہیں دھان کے  
بعد از دھان کھی بھانکے نہیں کوئی دان وارے  
داؤل ڈرے خطا کر بخشیں یہ خطا کر  
چھ کوں نہ اپ بنا کر اب دھیر دھان وارے

جہاں داول اور جامع کی آوازیں مل جاتی ہیں اور فکر، بیان، لہجہ اور مجموعی مزاج تقریباً ایک ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد جامع و داول دونوں اپنے سلسلہ تصوف کے موضوعات طالب مرید کے سامنے بیان کرتے ہیں۔ جامع نے اپنی مشرق میں پانچ عناصر اور تن، ریح اور عرفان کی تشریح کی ہے، داول نے نور لیں کی اہمیت و لطافت پر روشنی ڈال کر چار تن کے موضوع کی تشریح کی ہے۔ اس نظم کے شروع میں امین الدین اعلیٰ کی نظم "رموز السالکین" کے "جو اللہ پاک منزہ ذات" سے شروع ہوتا ہے، چند اشعار بھی دیے گئے ہیں اور پھر اپنے اشعار کی روشنی میں اور ظہور، جسم، روح اور عرفان کی تشریح کی گئی ہے۔

فکر و اسلوب کی جس بنسبت ہمیں شاہ داول کی دوسری نظم "کشف الوجود" میں نظر آتی ہے۔ جہاں بھی ہر موضوع اور اس کی ترتیب دی ہے جو "منفعت الایمان" میں ملتی ہے۔ دونوں نظموں کا پہلا مصرع "اللہ واحد سرین ہار" ایک ہے۔ دونوں میں حمد و ثناء کے بعد کم و بیش ایک ہی موضوع کی تشریح کی گئی ہے۔ فرق ہے تو اسلوب کا۔ جامع کے اسلوب پر ہندوی رنگ غالب ہے، داول کے ہاں یہ رنگ فارسی کے زہر اثر خزا کھل گیا ہے۔ اس لیے داول کے ہاں جامع کے مطالعے میں زیادہ روانی کا احساس ہوتا ہے۔ چلے جامع کی "منفعت الایمان" کے یہ اشعار پڑھیے :

اللہ واحد سرین ہار	دو جگ اپنا رچا اپار
مکلا عالم کیا ظہور	اپنے باطن کیری نور
خفت کہنا پردا آں	سب جگ لیتا اس میں ناں
بھوتوں خلق کیا بھار	بھولا سب جگ غفلت مار

اور اب شاہ داول کی نظم "کشف الوجود" سے یہ چند اشعار دیکھئے :

اللہ واحد سرین ہار	چوں جگ عالم جس تھی ہار
ظاہر باطن اپنا روپ	ذات منزہ سچ سرور
دائم قائم آویں آپ	جو ناہنگڑے ہور مان باپ
کہنے لاوے کچھ مثال	جانے طرف نا دہم خیال
فہم تصور عقل گمان	قیاس آگہ لادر گیان
ذات منزہ سب نے پاک	وہ نا آوے کس ادراک

۱۔ کشف الوجود : مخطوطہ، امین توق اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ منفعت الایمان : مخطوطہ، امین، ایضاً۔

اس کا نام حالہ الدار دل کو مشتہی میں لے لینے والی کیفیت کا حامل ہے :

اندلا اگر مجنوب ہے صورت طبع لا خوب ہے  
جیسا اچھو محبوب ہے یو باج کوئی بہارا نہیں  
جیسا اچھو جی دعائ کا قہہ چند یونم کی رات کا  
روشن شمع ظلمات کا یو باج کوئی بہارا نہیں  
ج نے خلل لا آن دے یو جان مشکنا جان دے  
ہر حال یو تنک بان دے یو باج کوئی بہارا نہیں  
مل سوکناں میں ہوں رہنا کھو نہ دے سوکنا پنا  
نہ دیکھ پرالیا آنا یو باج کوئی بہارا نہیں  
رعیت پہا کا نام کر پھانٹا اے سو کام کر  
جنگ میں کوں اپنا نام کر یو باج کوئی بہارا نہیں

یہ زبان و بیان تقریباً سو تین سو سال پرانے ہیں۔ شاہ داول کی زبان فارسی کے ژباہ آئے کے باعث، ہمارے لیے آج بھی اجنبی نہیں ہے۔ وہ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں فراموشی سے آج بھی ہم تک پہنچ رہا ہے۔ وہ جام کی روایت کے مستتر و منسخر ہیں اور جب بھی جام کا نام آئے گا، داول کا نام بھی انہی کے ساتھ لیا جائے گا۔ یہی وہ روایت ہے جو جام، داول، خوش دہان سے ہوئی مولیٰ امین الدین اعظمی تک پہنچی ہے اور وہ اُسے مکمل کر دیتی ہے۔ شاہ برہان الدین جام (م - ۱۵۹۰/۱۵۸۲ ع) کے دوسرے قابل ذکر خلیفہ، جنہوں نے تصنیف و تالیف کی مولیٰ روایت کو قائم رکھا، شیخ محمود الحق خوش دہان ہیں۔ خوش دہان، شاہ ابوالحسن قادری (م - ۱۶۵۵/۱۶۴۵ ع) کے بھائی تھے جن کی اردو منظوم ”سکھو امین“ کا ذکر تذکروں میں آتا ہے۔ خوش دہان بجاپور میں پیدا ہوئے لیکن اُن کی تعلیم و تربیت بیدری میں اُن کے نانا شاہ بدر الدین سیب اللہ کے ہاتھوں ہوئی۔ اسی وجہ سے اُن کے اظہار بیان پر بجاپوری اسلوب کا اثر کم اور فارسی اسلوب کا اثر زیادہ ہے۔ تعلیم و تربیت کے بعد خوش دہان بجاپور چلے آئے اور جام سے سلسلہ چشت میں بیعت حاصل کی۔ شاہ جام کی وصیت کے مطابق خوش دہان اُن کے بیٹے امین الدین اعظمی

ہیں موضوعات مختلف الفاظ سے بار بار ”خیال“ میں دہرائے جاتے ہیں۔ ایک خیال کے بن دو شعر دیکھئے :

تک رن گھڑی کے ہاتھوں دایم یوں کوئی نہ رہے  
وہیے وہیے مانی ملے تھے رہے ہر جن کے چہرے  
دے دان ہم دیدار کا ہوا کا بیا بھوجن کروں  
داول کہے اس دان بھی نہیں دان بھی کوئی خوبتر

جان پنجابی الفاظ ہاتھوں (اوستے یعنی سہاگن) رہے ہی (رہے گا) بیا (بڑا ہوا) خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ واضح رہے کہ پنجابی زبان اور اس کے بولنے والوں نے شروع ہی سے اردو زبان کی بنیادی لغت اور آہنگ کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

شاہ داول نے تقریباً ۱۶۴۰ اشعار پر مشتمل ایک نظم ”ناری نامہ“ مزج ترجیع بند کی پشت میں بھی لکھوں ہے جس میں مزج کا چوتھا مصرع رکیب کے مصرع کے طور پر بار بار آیا ہے۔ داول نے یہ نظم ایک رات میں لکھیں تھی : ع کرنا فکر ایک رات میں

اور اس میں غورتوں کی زبان میں ایسی غورتوں کو نلاؤں کی گئی ہے جن سے اُن کے شوروں کے دل ٹکھتے ہوئے ہیں : ع بولیا زبان کی رات میں

اس ”نظم“ میں دنیا کی بے ثباتی، دوزخ، جنت، روزِ حشر اور قیامت کا ذکر کر کے سنت کی پیروی اور اخلاقِ حسنہ کا درس دیا گیا ہے اور بتایا ہے کہ ار پوری کو اپنے شوہر سے خواہ وہ کیسا بھی ہو، محبت کروں چاہیے۔ اس طویل نظم میں مختلف حالات و کوائف پر اظہار خیال کر کے، جو عام خاندان زندگی میں پیش آتے ہیں، بتایا گیا ہے کہ ایک عورت کا فرض ہے کہ وہ اپنے شوہر کو مکمل ہم پہنچائے، اس کی وفادار اور جان نثار رہے، وہ کام کرے جو شوہر کو پسند ہو۔ غصہ اور سختی سے پرہیز کرے اور سوکھنے کے۔ الہ بھی مل کر رہے۔ اس نظم میں ایک ایسی روایت ہے اور الفاظ ایسے سیدھے سادے روزمرہ کے استعمال کیے گئے ہیں کہ انہوں نے صرف ترجم کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے بلکہ وہ آسانی کے ساتھ یاد بھی ہو سکتے ہیں۔ ساری نظم میں بات چیت کا سلیحہ ہے اور ایک ایسا گنبدیہ پن اور لہجہ ہے کہ نظم دل پر اثر کرتی ہے۔

۱۔ تذکرہ خطوط ادارہ ادبیات اردو، خیر آباد دکن۔

۲۔ تذکرہ اولیائے دکن : حصہ اول، جلد سوم، ص ۵۹۵ - ۵۹۶۔



(۱۹۰۰ء-۱۹۰۶ء، ۱۹۰۸ء تا ۱۹۲۵ء) کے پوزیٹو اور آئینہٴ مقرر ہوئے۔ خوش دہان کی سب سے اہم خدمت یہ ہے کہ انھوں نے، شاہ داؤد کی طرح، جام کی تعلیم کو پھیلایا اور اپنے مشہور فارسی رسالے ”معرفت السلوک“ میں جام کے فلسفے کو وضاحت و دلائل کے ساتھ بھی کیا۔ ”معرفت السلوک“ میں وہ اشکال اور بے ربطی نہیں ہے جو جام کے لٹری رسالے ”کلمۃ الحقائق“ میں ملتی ہے۔ یہاں ایک دل کشین ترکیب اور تصانیف باقاعدگی کا احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ خوش دہان جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ پوری تفصیل کے ساتھ ان کے ذہن میں آئینے کی طرح صاف ہے۔ ۱۹۰۸ء تا ۱۹۱۰ء میں شاہ ولی اللہ قادری نے اس رسالے کا اردو میں ترجمہ کیا۔ ”معرفت السلوک“ کے علاوہ خوش دہان نے ایک اور رسالہ ”بہی فارسی میں تصنیف کیا جس میں سوال و جواب کی شکل میں تصوف کے مخصوص مسائل پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ان کی ایک نظم بھی ایک قدیم بیاض میں نظر سے گزرتی ہے جس میں شاہ برہان الدین جام کی مدح کی گئی ہے:

کمال حضرت شاہ برہان	برہان محبوب سبحان
شاہ برہان الدین ولی	جیسے سرشتی علی
فرزند حضرت قطب آفاق	شاہ میراجی شمس عشاق
پڑے دم سون اللہ بول	آئے تیں بھی اللہ بول
بر دم اللہ سون مشغول	بر دم اللہ کرتے قبول
ہلکہاں لکھناں کھولناں ہیں	وہ بھی اللہ بولناں ہیں
اس سے توند بھی ہو مشغول	جی وہ ہلکہاں پڑے قبول

انھوں نے اور کیا لکھا، ہمیں نہیں معلوم لیکن ایک اور اردو رسالہ تصوف میں انھوں نے سوال و جواب کی شکل میں تعلیم جام کو بیان کیا ہے۔ اس رسالے کے موضوعات وہی ہیں جو جام کے ”کلمۃ الحقائق“ میں ملتے ہیں۔ سوالوں میں بھی یکساہت ہے اور جوابات کی روح بھی ایک ہے۔ فرق یہ ہے کہ خوش دہان

- ۱۔ اولیائے بجاویر: از شاہ حنفیہ اللہ قادری، ص ۱۶۰، مطبع صیحت الہی، راجپور۔
- ۲۔ معرفت السلوک: فارسی، (قلبی)، المجمع ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
- ۳۔ ترجمہ معرفت السلوک اردو: (قلبی)، المجمع ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
- ۴۔ رسالہ تصوف خوش دہان: فارسی (قلبی)، المجمع ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

نے اختیار سے کام لیا ہے اور کئی کئی سوالوں کو یکجا کر کے ان کے جواب ایک ساتھ دیے ہیں۔ جام کا مخاطب ”عام طالب“ تھا۔ خوش دہان کے مخاطب ”طالب حقیقی“ اور ”عارفان صاحب بصیرت“ ہیں جنہیں ”بطریق اشارت“ بات سمجھانی گئی ہے۔ جام کے ”کلمۃ الحقائق“ میں سوال اور جواب کہیں کہیں فارسی میں ہیں لیکن خوش دہان کا سارا رسالہ اردو میں ہے۔ جام کی زبان پر گدچری اور بجاویری اسلوب کا رنگ غالب ہے، لیکن خوش دہان کی زبان پر فارسی اسلوب و آہنگ حاوی ہے، اسی لیے جام کے اسلوب کے برخلاف یہ آج بھی ہمارے لیے اجنبی نہیں ہے۔ جام ”کیوں“ اور ”کیا“ میں فرق نہیں کرتے۔ خوش دہان ان لفظوں کا صحیح استعمال کرتے ہیں۔ ان کے ہاں اور دوسرے الفاظ بھی صحت کے ساتھ استعمال میں آتے ہیں۔ سارا رسالہ چونکہ سوال و جواب کے پیرائے میں لکھا گیا ہے اس لیے اس میں مکالمے کا انداز اور بات چیت کا سا لہجہ در آیا ہے۔ خیال صاف ہے اور ترکیب بیان میں باقاعدگی ہے۔ جواب بھی ایک خاص ترتیب سے دیے گئے ہیں تاکہ وہ نہ نہ جتنے چلتے چالیں۔ آج یہ باتیں، جو اس رسالے میں بیان کی گئی ہیں، ہشکل نظر آتی ہیں لیکن اس زمانے میں یہ عام باتیں تھیں۔ اسی لیے ان کے بیان میں وضاحت کے پائے عام طور پر اشاروں سے کام لیا جاتا تھا۔ خوش دہان کے ہاں لٹری میں ایک جاؤ ہے۔ جملے کی ساخت اور لفظوں کی ترتیب میں باقاعدگی ہے جو جام کی لٹری میں بھی خال خال نظر آتی ہے؛ مثلاً خوش دہان جب کہتے ہیں کہ:

”اول ذکر جلی اللہ کا ناؤں ظاہر کے اعضا سوں، ذکر قلبی باطن سے زبان سوں ہمیشہ، بعد ازاں ذکر روحی مشاہدہ اس طریق سوں۔ اول مرشد کی صورت دل میں مقابلہ پکڑنا، اس صورت کوں دیکھنا سو روح کا نظر ہے۔ اس دل میں یوں ہولنا کہ صورت کوں دیکھتا ہو کوں۔ کیا نظر پاک ہے۔ عجیب لطیف بعد ازاں اس صورت پر سے نظر ثابت کرنا۔ علاحدہ نظر معلقی رکھنا۔ چند روز اس کا کثرت کرنا تا نظر کہے کہ میں علاحدہ نظر ہوں۔ ظاہر باطن یک ہوئے، بعد ازاں بھی اس نظر کوں قرار دینا کہ یو تو اس کا ہے میں نہیں۔ اس وضع سوں چند روز گزرتے تو وہم خودی کا دور ہوئے گا تو وہ نظر نور ہووے۔ اس میں دیدار وصال و فنا و بقا حاصل ہوئے گا۔ یہاں عشق محبت زیادہ ہوئے۔ مٹری ذکر و عشق ہے، دیدار دیوے گا۔ کہنا ہے تاکہ خدا کی لعل

لفظک مشاہدہ توو کی نظر میں ہوز حال حال غنی ذکر ہے ۔

جان لٹر میں ایک ترکیب ، ایک باخاطبگی ، ایک تسلسل اور ایک ربط کا احساس ہوتا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ لٹر نے کسی حد تک اپنا راستہ مقرر کر لیا ہے ۔ فارسی اسلوب نے اس کو ایک نیا رنگ دیا ہے ۔ اور اب ایک ایسی شکل نکل رہی ہے جو اسے جدید ادبی اسلوب کے لئے معیار کی طرف لے جا رہی ہے ۔ میں وہ خدمت ہے جو اس دور میں خوش دہان نے انجام دی ۔ بکری سطح پر وہ جام کی لکیر کے بغیر رہی لیکن اسے مرتب کر کے ایک باقاعدہ شکل دینے اور پھیلانے میں ان کی خدمات نظر انداز نہیں کی جا سکتی ۔ اگر خوش دہان یہ کام نہ کرتے تو ان کے شاگرد اور تربیت یافتہ امین الدین اعظمی ان اس کام کو آگے بڑھا کر مکمل نہ کر سکتے ۔

شاہ امین الدین اعظمی ( ۵۹۹ - ۸۶۰ / ۱۵۸۲ء - ۱۶۵۵ء ) دکن کے ان چند برگزیدہ بزرگوں میں شمار ہوتے ہیں جن کا فیض آج بھی جاری ہے ۔ بیجاپور میں "شاہ پور دروازے" سے دوسیل کے قلعے پر ایک بلند ٹیکری پر سفید براق گنبد کوسوں دور سے چمکتا " آج بھی دعوتِ نظر دیتا ہے جس کے لیچے امین الدین اعظمی غالب رہے خودی " میں پھر خواب ہیں ۔ اعظمی اپنے والد برہان الدین جام کی وفات کے چند ماہ بعد پیدا ہوئے ۔ خوش دہان سے تعلیم و تربیت پا کر مسافرِ خلافت پر بیٹھے اور اس خاندانی روایت کو آگے بڑھایا جو باپ دادا سے ہوتی ہوئی خلافت کے ساتھ انہیں ورثے میں ملی تھی ۔ ان سے بہت سی تصانیف یادگار پیدا ہوئی ہیں جیسے "عقب نامہ" ، "رموز السالکین" ، "کلام اعظمی" اور "وجودیہ" نظم میں ہیں ۔ ان کے علاوہ انہوں نے خیال و جنت اور بحرین بھی لکھیں اور ۔ اتھ ۔ اتھ جام کی روایت میں مخصوص راک راگنیوں کے مطابق گیت اور دوبھرے بھی ترتیب دیے ۔ ایک نظم جام کی مدح میں بھی ملتی ہے ۔ ان منظومات کے علاوہ "گفتار حضرت امین" ، "وجودیہ" اور "کلام الاسرار" ۔

- ۱۔ رسالہ "عمود خوش دہان بیجاپوری" مرتبہ حمید الدین شاہد ، ص ۱۰۰ - ۱۰۲ ، مطبوعہ ایوانِ اردو کراچی ، ۱۹۷۰ء ۔
- ۲۔ مادہ "اربع" "عظم ولی" اور "شاہ امین الدین اعظمی فرد لفظ الاولیا" سے نکلتا ہے ۔ بیاض قلمی ، المیزان شرق اردو پاکستان ، کراچی ۔
- ۳۔ واقعاتِ مملکتِ بیجاپور : جلد دوم ، ص ۱۰۰ ۔
- ۴۔ شاہ امین الدین اعظمی کا ارشاد ہے کہ "اے عزیزو! حق تعالیٰ کا وسیلہ بغیر بے خودی کے ممکن نہیں" ۔ واقعاتِ مملکتِ بیجاپور : جلد دوم ، ص ۱۰۱ ۔

نثری تصانیف ہیں ۔

امین الدین اعظمی کی ساری تصانیف نظم و نثر کا موضوع تصوف و اخلاق ہے ۔ تصوف میں ان کا گزرا نامہ یہ ہے کہ انہوں نے ثلاث الوجود کے نام سے کلام مکمل کیا ۔ اس تصوف کی بنیاد حدیث "من عرف نفسه فقد عرف ربه" (جس نے اپنے نفس کو پہچانا اس نے اپنے خدا کو پہچانا) پر قائم ہے ۔ "اس میں عرفانِ نفس کے لیے وجود کے تمام مراتب کا عرفانِ حاصل کرنے کی تعلیم دی جاتی ہے اور یہ تعلیم جام نے زیادہ امین الدین اعظمی کی جہتِ فکر و نظر کی منزلوں تک ہے ۔ مطالعہ نفس کے پہلے مرحلے میں جس کو واجب الوجود کا نام دیا گیا ہے ، اور فاسق کے لیے عناصرِ ترکیبی کا مطالعہ کیا جاتا ہے ۔ اس سلسلے میں جام صرف چار عناصر آب و آتش و خاک و ہوا کا ذکر کرتے ہیں لیکن اعظمی ان عناصرِ اربعہ کے ساتھ "مالی" کو بھی ایک عنصر تسلیم کرتے ہیں ۔ اس کے علاوہ ہر عنصر کے پانچ پانچ گتیں بھی بیان کرتے ہیں جس کی وجہ سے ان کا تصوف واضح عناصر اور چھ گتوں کا تصور کہلاتا ہے "۔ اس فلسفے میں اسلامی اور ہندوی فلسفے کی دوہیں ایک دوسرے میں پیوست ہو گئی ہیں ۔ اسی فلسفے کے مختلف چلو اور مختلف شکلیں ، کبھی اشاروں میں اور کبھی تفصیل سے ، ان کی نظم و نثر میں بیان ہوئی ہیں ۔

"گفتار امین اعظمی" کے عنوان سے جو موزوں نظم ملتی ہے ، اس کا مجموعہ "توحید باری تعالیٰ" ہے ۔ اس میں وحدت کے مسئلے پر روشنی ڈال کر "وحدت الشہود" کو واضح کیا ہے ۔ اس نظم کی ہندوی پیر وہی ہے جو گجراتی میں ملتی ہے اور جسے میراجی اور جام نے بھی کثرت سے استعمال کیا ہے ۔ امین الدین اعظمی کے ہاں ہندوی پیر کے باوجود فارسی عربی الفاظ کی تعداد بڑھ گئی ہے جن کی وجہ سے لہجے اور رنگ روپ کا تاثر بدل گیا ہے ۔ اس تاثر کو اس وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب میراجی اور جام کے کلام کو بڑھ کر امین الدین اعظمی کے کلام کو بڑھا جائے ۔ اس نظم کے یہ چند اشعار دیکھیے :

نہیں ہے اللہ دوجا کوئے      اللہ یوں دیک سب گھوہ ہوئے  
سب سوں ان سب پر دیکھ پاس      مطلق اپنا شاہد خاص

- ۱۔ معراج الماشقین کا مصنف : از ڈاکٹر حفیظ فہیل ، خیرآباد دکن ، ۱۹۶۸ء ، ص ۵۲ ۔
- ۲۔ خطوطہ المیزان شرق اردو پاکستان ، کراچی ۔



جو جولاء اس کا جان سب میں ان سب میں غیبی  
مطلق بالا امین دیکھو جاگ جاگیا تم سب چلو  
عین اودت جس کے ہات میں جولاء سب سنگت

اسی طرح ایک اور طویل نظم "کلام شاہ امین الدین اعلیٰ" کے عنوان سے مافی ہے جس میں حمد کے بعد طالبوں کی ہدایت کے لیے شریعت و طریقت کے مسائل پر انھوں نے اپنے مخصوص نظام "نثر سے روشنی ڈال ہے۔ مزاج اور زبان و بیان کے اعتبار سے اس نظم اور "گفتار امین اعلیٰ" میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔

اعلیٰ کی ایک دوسری نظم "رموز السالکین" کی پھر بھی وہی ہے جو ان دو نظموں میں استعمال کی گئی ہے۔ یہ ایک طویل نظم ہے جس میں پانچ عنوانات قائم کیے گئے ہیں۔ "شناس اور روح و دل و نفس، تحریر تقریر شناس، وصال حق اور ذریعہ پادلی و نفسی در ہر موضع باود شناخت، شناس عاشق اعلیٰ و ادلی، تحریر تقریر شناس مجرب و تفرد، عجز اراد و الختم کتاب۔" ایک شعر میں اس نظم کا نام بھی دیا گیا ہے۔

تاہم یہ رموز السالکین سالکان پر آئے ہیں

"رموز السالکین" میں انہی موضوعات کو بیان کیا گیا ہے۔ امین الدین اعلیٰ کے ہاں مسائل کے سمجھنے میں وہ دقت پیش نہیں آتی جو تمام کے ہاں آتی ہے۔ یہاں فکر اور اظہار دونوں میں ربط و ترتیب نے افہام کو سہل بنا دیا ہے۔ یہ سمجھنے کے لیے کہ موضوع ایک ہونے کے باوجود لسانی و تہذیبی تبدیلیاں اظہار کی سطح پر کیا عمل کرتی ہیں، امین الدین اعلیٰ کی شاعری کا مطالعہ دلچسپ ہو جاتا ہے۔ دلی ہونی اظہار کی روایت نے اعلیٰ کے کلام کو

خطوط: انصاف ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ رموز السالکین کے خطوط پہلی بار ۱۹۲۸ء (۲/۲۸) کا ۱۵۱/۱ (جین)۔  
اسی تصیف کو مولوی عبدالحق نے لیک ولف جامع اور امین الدین اعلیٰ دونوں سے منسوب کیا ہے (تذکرہ اردو: عبدالحق، ص ۳۰ و ص ۵۲)۔ یہی خطی "علی گڑھ تاریخ ادب اردو" جلد اول میں مائی ہے۔ ڈاکٹر فقیر احمد نے (ص ۲۲۸) اسے جامع سے منسوب کیا ہے اور نصیر الدین ہاشمی نے (ص ۲۸۹) اس نظم کو امین الدین اعلیٰ سے منسوب کیا ہے۔ (جمیل جالبی)

ایک حد تک مؤثر نہیں بنا دیا ہے۔ شناس نور و روح کے یہ شعر دیکھئے:

نور وہی ہے مطلق نور قید موقوف نہیں وہ دور  
نور شاہد ہے جلال بوجھے نور ہے کا ہی حال  
روح چتر دیکھن وار اس تھی خارج دل بچار  
حق کی راہ میں پکڑ رہیں کروں نا اس کوں ہونے پتہ

"شناس عاشق اعلیٰ و ادلی" کے یہ شعر بھی اظہار کی روایت پر روشنی ڈالتے ہیں:

ادلی عاشق اعلیٰ بوجھد یہ ذوق مقصود آکھوں بھر  
عاشق ادلی بیوں ہتک اعلیٰ موم پتی کا رنگ  
ہتک جوں دیکھ پڑے تھا اپ چلچلا کر ہوئے فنا  
وے دلالت بیوں ہتک موم پتی موم نبوت رنگ  
یہ سب بوجھے آگ کا سوز بوجھے مجلس شب اور روز

اس نظم کا پہلا شعر صوفیائے کرام میں ایک زمانے میں ضرب المثل کی حیثیت رکھتا تھا۔

اللہ پاک منور ذات اس میں صفات قائم سات

دلچسپ بات یہ ہے کہ اپنی طویل نظموں میں اعلیٰ نے ایک ہی بحر استعمال کی ہے۔ جس بحر میں ان کی نظم "وجودیہ" میں مائی ہے۔ اس زمانے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں نظم اور نثر اردو فارسی دونوں میں اپنے جہالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ جو کچھ فارسی نثر میں کہا گیا ہے اسے اردو نظم میں بھی بیان کیا گیا ہے اور اس کے بعد اردو نثر میں علوی و سفل کے مدارج پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

"عجب لالہ" ایک عاشقانہ نظم ہے جس میں معشوق کا سراپا بیان کیا گیا ہے۔ اعلیٰ نے اس میں صرف زہدیت کی دہندی کی ہے اور فاقے کو ترک کر دیا ہے۔ ہمت کے اعتبار سے یہ اس طرح غزل سے قریب ہے جس طرح شاہ داؤد

۱۔ یہ سب کلام ۱۹۸۰ء کے اسی خطوط میں ہے جس میں میراجی، جامع اور داؤد کا کم و بیش سب کلام شامل ہے۔ یہ وہ اصل خطوط ہے جس کی دو نقلیں حیدرآباد دکن میں اور نقاری کی آنکھوں کا سرسہ آبی ہوئی ہیں۔  
۲۔ ۱۵۱/۱، کتب خانہ خاص انصاف ترقی اردو پاکستان۔ (جمیل جالبی)

کے "خیال" غزل کی پشت میں لکھے گئے ہیں۔ "عجب نامہ" کے مطلع کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہیں جس میں "ہو" اور "بیوں" کو صوفی لحاظ سے قافیہ بتایا گیا ہے لیکن اس کے بعد صرف ردیف "کوں" باقی رہ جاتی ہے۔ چاند پہلی مرتبہ ہمیں فارسی بحر نظر آتی ہے۔ بحر کی یہ تبدیلی تہذیب کی نئی سمت کی نشاندہی کر رہی ہے۔ بحر کی تبدیلی نے خود اظہار کو بدل کر جدید اسلوب سے قریب تر کر دیا ہے۔ مثال کے طور پر یہ دو شعر دیکھیے :

دندان مثال چلیاں رخشان کلام کرکے  
زیر دھڑے نہ دیندہ خویں نہ چھاقے کوں  
چاہے رُخ کا تیرا خالِ خوش کوٹو  
مفتول توی جو تیرے انگارے غسل کوں  
ناله جو لاف معطر سامان کانِ خوشبو  
دینا برائے شہرت آن چاشنی سترک کوں

فارسی بحر کی وجہ سے اعلیٰ کا اظہار بیان اور طرز ادا بدل گیا ہے۔ بیان "رسوئے السانین" سے زیادہ فارسی اسلوب و آہنگ کا رنگ چڑھا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ امین الدین اعلیٰ نے اسی پشت کو کئی جگہ استعمال کیا ہے۔ "عجب نامہ" میں موضوع کے تسلسل کی وجہ سے اس "غزل" کا عنوان قائم کیا گیا تھا لیکن آہنگ اور نظم، جس میں میراجی و جامی کے لفظی کا ذکر کر کے طریقت کے متفرق موضوعات بیان کیے گئے ہیں، غزل کا نام دیا گیا ہے۔ یہاں بھی پشت وہی ہے جو "عجب نامہ" میں ملتی ہے۔ مطلع ہم قافیہ ہے اور اس کے بعد صرف ردیف "ابین" باقی رہ جاتی ہے۔ اس غزل میں پندرہ اشعار ملتے ہیں :

نہت کیا یک غزل میں آیات خاصے پنج و دہ  
مشہور کر ممتاز ہونا عجب جو ہونا امین

اس طرح ایک غزل "خیالِ ریختہ" کے عنوان سے بنتی ہے۔ اس میں قدیم روایت ریختہ کے مطابق (جو مارے شاہی ہندوستان میں امیر خسرو، حسن دہلوی، جلی، انتہیل دانی جی وغیرہ کے ہاں ملتی ہے) آدھا مصرع فارسی

میں ہے اور آدھا اردو میں۔ اس غزل کے اشعار کی نوعیت یہ ہے :

ز دستِ رفت عتالِ میرا، رہا لا ہوشِ تنہا میرا  
بائے مارِ ظالم دھڑک دل کوں کے دیتا نہیں  
مٹ پروانہ آن شمع کہ دھوں چمک ایچ روشن ہے  
ہوڑم دم بدم با او کہ وہ چلوا کسی ماں نہیں  
بنازم کھل آن خاکے کہ چ پک اوس پر گذرے  
لے دولت مرا باشد کہ نہیں الگ بیچ دو سر نہیں

امین الدین اعلیٰ کا کلام اس رجحان کا پتا دیتا ہے جو ریختہ ریختہ بیجاپوری اسلوب پر غالب آ رہا ہے اور آہے ہندوی اسلوب سے پتا کر فارسی اسلوب کی طرف لے جا رہا ہے۔

جی رنگِ سخن ہمیں "ملیح برہان الدین جامی" میں نظر آتا ہے۔ چاند فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ اور واضح ہو گیا ہے۔ پشت وہی ہے جو "عجب نامہ" یا دوسری غزلوں میں استعمال کی گئی ہے۔ "برہان بن میراں امیر" ردیف ہے۔ اس ملح کو بڑھ کر یہ بات اور واضح ہو جاتی ہے کہ اب زبان اس رنگ گیر ادبی معیار کی طرف پڑھ رہی ہے جو آئندہ دور میں اظہار و اسلوب کا واحد معیار بننے والا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے : ان میں فارسی اسلوب و الفاظ کے اثرات کتنے گہرے ہو گئے ہیں :

اکمل ولایت فتح عطا ثابت ثبوت لاق خطا  
خبر عین حق دیگر نہ تھا برہان بن میراں امیر  
علم لندن مقدور حج لکھے غنی مکشوف  
اشکال مشکل حل کہا برہان بن میراں امیر  
لیکھو برشت رحاں دیا عظام شان بزدان کیا  
اجمن خلق حق تھی لیا برہان بن میراں امیر  
بادی توں ہے رانہ خدا عامل توں ہے حق میں خدا  
واعظ توں ہے واچے خلا برہان بن میراں امیر  
رکھیں امیں خدام کہیں دم دم سرن گل بوڑمیں  
مقبول ہو گفتار امیں برہان بن میراں امیر



اسی اسلوب کا اثر ان گیتوں اور دوہروں پر بھی چھو جاتا ہے جو گجھری روایت کی پیروی میں امین الدین اعلیٰ نے لکھے ہیں۔ ان گیتوں کی ہیئت اور رنگ کو ہم گجھرات کے شاہ باہن، قاضی محمود دریائی اور شاہ علی جیوگام دہنی کے ہاں دیکھ چکے ہیں۔ دکن کے میرالخی، جام اور ابراہیم عادل شاہ ثانی چغت گٹرو کے ہاں بھی ان کا مطالعہ کر چکے ہیں۔ اعلیٰ یوں اپنی خاندانی روایت کی پیروی میں ایسے گیت مخصوص راک راگہوں کے مطابق ترتیب دیتے ہیں جو عملِ سماع میں گا کر سنائے جا سکیں، لیکن اعلیٰ کے ہاں ان گیتوں میں طرزِ احساس اور نئے اسلوب نے اتنی تبدیلی کر دی ہے کہ یہ آج کے گیتوں کے زبان و بیان اور مزاج سے قریب تو ہو گئے ہیں۔ ”در مقامِ دہتاسری“ کے یہ ہول دیکھئے جن سے بدلے ہوئے مزاجِ سخن کا آسانی سے اندازہ ہو سکتا ہے:

چھولو چھولو اٹھے ہیا سوں      ہل ہل چھولو کھولو  
ذات بے میں آہا لور      پاک پچہ ستورہ لور  
بیوک کارن کیا ظہور

او سے ہلائی ہے روح جاری      سو ہے جات کی ہاتھی ڈوری  
ہو آشنائی      ہالک تیری

ایسے پیلانا ذکر کا دودھ      لب خجہ آئے ساری سودھ  
دیا عقل      سکلا بودھ

کیا رحمت خجہ پر لیے      تیرا افضلیت سب پر ہے  
محبوب معشوق اپنا خجہ کوں کہے

توں ہے اللہ کا ہارا      مطلق نور توں ہے سارا  
شاہ امین الدین کہے اظہارا

یہ الداز بیان امین الدین اعلیٰ کی شریں اور زیادہ کہل گیا ہے۔ ”وجودیہ“

میں جو باتیں بیان کی گئی ہیں وہ ”معراج الماشقین“ کے مطابق سے ملتی جلتی ہیں۔ ”وجودیہ“ کے مطابق سے یہ بات بھی سامنے آ جاتی ہے کہ ”معراج الماشقین“ حضرت ہند نواز کی تصنیف نہیں ہے بلکہ سلسلہ امینیہ کے کسی مرید نے تصنیف کی ہے۔

۲۴۱۔ لا چھوڑیں بھی غلطوہ لا ۱۵۱/۱ سے لی گئی ہیں جو ۶۸، ۶۹ کا لکھا ہوا ہے۔ اس زمانے میں امین الدین اعلیٰ بقیہ حیات تھے۔ (جمیل جالبی)

الداز بیان کے اعتبار سے اعلیٰ کی نثر ان کی شاعری سے زیادہ صاف ہے۔ ”وجودیہ“ جن میں اردو اشعار، فارسی نثر اور اردو عبارت کے ذریعے مطالب بیان کیے گئے ہیں، اس لحاظ سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے کہ اس میں موضوع پر وجامت کے ساتھ روشنی ڈالی گئی ہے۔ ”وجودیہ“ کا وہ حصہ جس میں اردو نثر ملتی ہے، علوی و سہلی کے مسئلے پر روشنی ڈالتا ہے لیکن یہ سب مسائل اعلیٰ کے مخصوص فلسفہ تصوف کے اردگرد ہی گھومتے ہیں۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں کہ:

”علوی کے مرتبے چار ہیں۔ سہلی کے مرتبے چار ہیں۔ اول مرتبہ علوی۔ مرتبہ اول مقام شہود۔ مرتبہ دوم مقام محبت۔ مرتبہ سوم مقام حال۔ مرتبہ چہارم مطلق۔ مرتبہ اول لنگی لذت۔ دوم شہوت۔ سوم خطرات۔ لیک جعانی دل۔ چہارم منتع دیگر خروج و ازول آدمیاں کا۔ کتا بیوں اول یوں ہوا ہے۔ اول آویس چہار صفات سوں تھا۔ خدا کے علم تمشہ (میں) نور روح و نفس دے نادان وڑا سوں تھا۔ اس کی ایک کھیل است۔ جوں ماں باپ کوں معلوم اچھتا ہے کہ جو برا ہوئے گا روزگار کرے گا۔ یوں خدا کوں معلوم تھا روز بیکائی کے وقت یازد سلطان ختم ہوئے کوں ہو چار عناصر دے۔ ماں کے پٹ تمشہ تھا۔ تولک لور یں مرتبے تھا۔ بعد از تن بڑا ہوتا کیا ایوں بیوں دانائی و حرکات زیادہ ہوئے کیا کہ دالائی تعلق سوں ہوتی۔ یا علم یوں دل یں مرتبہ ہے کی۔ یوں دل تعلق سنواری سوں ہے۔ یازد نفس کا حرکات اس مواسر خمسہ سوں ہے۔ یوں نفس اشارہ ہے۔ ایتال خروج کیا۔ لوڑی نفس دل روح لور پھوالتا باشریہ سوں نہیں تو نہیں۔ نفس چھوڑ دل چھوڑ روح چھوڑ نور کوں چھوڑا تو اسکوں مان کے پٹہ میں کا حال آوے گا۔ اس سوں خدائے تعالیٰ شحال ہوئے گا۔ اس کوں مقام مرتبے ہوں۔“

اعلیٰ کی یہ نثر ترتیب و ربط اور جملوں کی ساخت کے اعتبار سے خوش زبان کی نثر ہے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ یہاں خوش زبان سے زیادہ توجہ اظہار کا احساس ہوتا ہے۔ فاعل، مفعول اور فعل کی ترتیب میں بڑی حد تک انفرادی آ جاتی ہے۔ اسی رنگہ بیان سے ملتی جلتی نثر ”گفتار حضرت شاہ امین الدین اعلیٰ“

ہے جس کے شروع میں "ابوالمساکین" کے ابتدائی اشعار :

اللہ پاک منزہ ذات اس سونہ عقلمانی قائم سات

وغیرہ دیے گئے ہیں۔ ان اشعار کے بعد شعر شروع ہوتا ہے جس میں وہی مسائل شریعت و طہریات بیان کیے گئے ہیں جو ہمیں "معراج العلقین" میں ملتے ہیں۔ یہاں نفس، واجب الوجود، ممکن الوجود، منتج الوجود، عارف الوجود، شاہد الوجود، محض الوجود اور عناصر الوجود کی تشریح کی گئی ہے۔ رسالے میں مختلف لفظوں کو الگ-الگ مذہب کا نام دیا گیا ہے : مثلاً "مذہب چہار است : اول گشتی، دوم حنبلی، سوم مالکی اور چہارم شافعی"۔ ان سب موضوعات کو اشاروں میں بیان کیا گیا ہے۔ اس رسالے میں اعلیٰ نے اکثر مقالات پر عبارت کو مستحکم و مقفیض رکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ عمل بھی فارسی شعر کی پیروی میں کیا جا رہا ہے اور اردو عبارت کو بھی اسی سطح پر لانے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ یہاں شعر میں شعر کا انداز و مزاج بھی شامل ہو رہا ہے۔ جب ہم اس عبارت کو پڑھتے ہیں تو ہمارے ذہن میں "معراج العلقین" کے ابتدائی حصے گہونٹے لگتے ہیں :

"خاصیت خاک، ہوئی فرشتہ، بہتر چیریل، رنگ وزد، لگانہ اور گوشت، استخوان اور پوست، اے دے جتنے ہضم سب جان غاک دم، خاصیت آب، ہوئی فرشتہ بہتر سیکائل، رنگ سرخ، مغز آب، مٹی، اس لہجے کا توڑ مٹی، بیش آب اور ہلاکت پانچواں خوبی آب، خاصیت آبی ہوئی فرشتہ بہتر عزرائیل، رنگ سیاہ، پاس اور بھوک، یہ کھلے لہرا سوکھ، کالا ملاویں چوران، پانچو رکنو نسور، خاصیت باد ہوئی فرشتہ بہتر اسرائیل، رنگ سبز ہلکا اور چلن بھی ہسرن اور کلپن بھوکن مٹی پنج مچن ہوئی بھوک من خاصیت ہوا کچھ نہیں..."

لیکن ان دونوں لہری تصانیف کے برخلاف "کلمۃ الاسرار" کے زبان و بیان آواز صاف ہو گئے ہیں۔ اس کی ایک بنیادی وجہ یہ ہے کہ "وجودیہ" اور "گشتار" میں مخصوص فلسفہ تصوف کو اشاروں میں بیان کیا گیا ہے جس کی وجہ سے آج یہ عبارت گنگناہ اور مشکل نظر آتی ہے۔ اس دور میں یہ اشارے اتنے عام تھے کہ ان کو وضاحت کے ساتھ کہوں کر بیان کرنے کی ضرورت ہی نہیں تھی۔ جیسے ارسطو و افلاطون کے زمانے میں فلسفہ و حکمت کے باریک اور

۱۔ کلمۃ الاسرار : (فلسفی) : الجہن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

دقیق نکات معاشرے کا عام آدمی بھی آسانی سے سمجھ لیتا تو اسی طرح یہ معاشرہ بھی فلسفہ تصوف کے وہ باریک و دقیق نکات، جو آج ہمیں مشکل نظر آتے ہیں، آسانی سے سمجھ لیتا تھا۔ "کلمۃ الاسرار" میں امین الدین اعلیٰ نے اپنے موضوع سے بڑھ کر "کلمۃ طیبہ" کی تشریح کی ہے۔ یہاں اپنی بات کو اسی طور پر سننے والے کے سامنے پیش کیا جا رہا ہے کہ وہ اچھی طرح اس کے ذہنی نشی ہو جائے۔ اس لیے "کلمۃ الاسرار" کی نثر میں ایک تخلیق شان پیدا ہو گئی ہے۔ یہ تصنیف امین الدین اعلیٰ کی سب سے دل چسپ تصنیف ہے اور اس دور کی نثر کا ایک قابل قدر نمونہ ہے۔ واضح رہے کہ یہ نثر کم و بیش اس زمانے میں لکھی جا رہی ہے جب اورنگ زیب عالمگیر نے شاہجہان کو قید کر لیا ہے اور خود شیشہاں بند بن کر ابھی ابھی تخت سلطنت پر بیٹھا ہے۔

"کلمۃ الاسرار" میں مراد سوال کرتا ہے اور مرشد جواب دیتا ہے، لیکن یہاں سوال و جواب الگ الگ نہیں ہیں جیسے بعد از ان الدین جام کی "کلمۃ الحقائق" میں یا غوش دہان کے "رسالۃ تصوف" میں نظر آتے ہیں۔ یہاں سوال و جواب مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ سوال پوچھے جانے کی اطلاع بھی جواب دینے والا ہی دیتا ہے۔ مرشد پہلے کلمہ کے ظاہری معنی سمجھاتا ہے اور پھر باطنی معنی پر روشنی ڈالتا ہے۔ "الا" کی تشریح کرتے ہوئے، پھولی اور ہانی کی حکایت بیان کر کے، نثر میں حکایتی عناصر کے اضافے سے دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے۔ پھر پھولی کی حکایت بیان کر کے کلمہ کے اسرار اسی طرح داستانہ انداز میں کھولے جاتے ہیں جس طرح ہفت منزل سر کرنے کے بعد داستانوں میں طلسم کھلتا ہے۔ "کلمۃ الاسرار" کی نثر کو "رک رک" بڑھتے سے بات چیت کے لہجے کو محسوس کیا جا سکتا ہے اور اسی وقت اس نثر سے صحیح معنی میں لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے :

"مرید نے پوچھا مرشد کامل۔ سوال کہ اے مرشد رہتا والی ہادی صاحب زمان کلمہ کا کیا معنا ہے؟ سو او او ہو رہی کو کے ہو رہو عید ہو کھواو۔ تب مرشد نے فرماتے کہ کلمہ کا ظاہر معنا ہو ہے کہ نہیں کوئی معبود برحق مگر اللہ ہے۔ ہو رہو اچھے گئے ہیں اوس معنی کوں برحق کہ چالنا ہو رہو اللہ کو ایک کر دالنا۔ تب ظاہر کا مسلمان ہوا۔ لیکن کلمہ کا باطنی معنا اور ہے۔ جب لگ اوس باطنی معنی کو نہیں سمجھا تب لگ باطن میں مسلمان نہیں ہوا۔ مثال اس کا ہو ہے کہ



سورج کی دعوت دیکھ کر معلوم کیا کہ سورج ہے ، پورے دھوپ لگتا ہے ۔ اگر سورج لا ہوتا تو دھوپ لا نکلتی و لیکن سورج کون دیکھا نہیں ۔ یوں محمد صاحب کے معجزہ دیکھ کر معلوم کیا کہ اللہ ہے ۔ تب محمد صاحب کے معجزے ظاہر ہوئے ۔ اگر اللہ نہ ہوتا تو محمد کون کون پہچالتا اور محمد کے معجزے کہاں سول پیدا ہوئے ظاہر ہوتے ۔ کلمہ کا ظاہر معنا ہو چکر اتنا معلوم کرے و لیکن خدا کون نہیں دیکھا اور محمد کون نہیں پہچاننا کہ اللہ کسی کا ناؤں پور محمد کسی کا ناؤں ہے ۔ یہ بات نہیں معلوم کیا تو مسلمان باطن میں نہیں ہوا ۔ آپ مرید نے یہ بات سن کر بہت عاجزی سول کھڑا وہ کمر مرشد کو معجزہ کیا پور کہا اے مرشد بزمق شتائی سول کلمہ کا باطنی معنا ہوا پور یہ نکتہ محمد از لدی سول کھولو و گرنیں لو علم پر ہوت ہے قراری ہے ۔ پور تو دن میں سب اللہ ہاری ہے ۔

یہی انداز تحریر ساری کتاب میں نظر آتا ہے ۔ اسکا معلوم ہوتا ہے کہ یہ کوئی درس یا وعظ تھا جو کلمے کے اسرار کے موضوع پر ، امین الدین اعظمی نے دیا تھا ۔ کسی مرید یا طالب نے اسے غنیمت کر لیا اور پھر لکھ کر مرشد کے سامنے پیش کیا ۔ مرشد نے اسے دیکھا اور اس کا نام ”کلمۃ الاسرار“ رکھا ۔ اس طرح اس نثر میں دو ذہن اور دو مزاج مل کر ایک ہو گئے ہیں ۔ ایک خود اعظمی کا اور دوسرا طالب یا مرید کا ۔ غالباً اسی وجہ سے یہ نثر امین الدین اعظمی کی دوسری نثری تصانیف سے زیادہ دل چسپ اور صاف ہے ۔

بنیادی طور پر اعظمی کی تصنیف و تالیف کا مقصد ادب تخلیق کرنا نہیں ہے بلکہ شریعت و طریقت اور تصوف و اخلاق کے مسائل کو عوام و خواص تک پہنچانا ہے ۔ جب ہم اعظمی کی تحریروں کو اسی دور کے دوسرے ادیبوں اور شاعروں کی تصانیف کے ساتھ رکھ کر دیکھتے ہیں تو یہ ادبی لحاظ سے کم نامہ معلوم ہوتی ہیں ، لیکن ”سذیبی تحریروں“ کے مقابلہ کی حیثیت سے ان کا نام تاریخ ادب میں ہمیشہ لیا جاتا رہے گا ۔

امین الدین اعظمی کے دور تک پہچاوری اسلوب پر فارسی اثرات اتنے حاوی ہو گئے تھے کہ وہ بڑی حد تک جدید اسلوب کے قریب آ گیا تھا لیکن اس کے مزاج کی خصوص ”ایمان ویت“ اب بھی باقی تھی ۔

امین الدین اعظمی کے بچپن اور جوانی میں چنگت گٹرو کی بادشاہی تھی ۔ ۱۰۳۷ھ/۱۶۲۷ع میں جب سلطان محمد عادل شاہ تخت سلطنت پر متمکن ہوا تو اعظمی کی عمر ۲۷ سال تھی ۔ اس کے انتقال کے وقت وہ ۳۷ سال کے ہو چکے تھے ۔ علی عادل شاہ ثانی کی وفات کے وقت (۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ع) بھی وہ زندہ تھے ۔ اس طرح سلطنت پہچاوری کا عروج و زوال انھوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا ۔ لیکن شاہی کا دور ، جب سلطنت پہچاوری سنبھالا لے رہی تھی ، خود دکنی ادب کے عروج کا دور تھا ۔



## دکنی ادب کا عروج

(۱۶۵۷ء-۱۶۷۵ء)

شابی نے جب شعور کی آنکھ کھولی، حسن شوق کی شاعری کی دھوم مارتے دکن میں بھی ہوئی تھی اور خصوصیت سے اس کی غزل نے شعرا کے لیے جدید اسلوب اور نئے معیار سخن کا نمونہ بن چکی تھی۔ نئی نسل کے شعرا اس کی وسخوں میں غزلیں کہہ رہے تھے، اس کی غزلوں کی تفسیر کر رہے تھے اور اس کے انداز بیان کی پیروی کر کے اپنی انفرادیت کے جذب و خال نمایاں کرنے میں مصروف تھے۔ شابی کی غزل پر بھی حسن شوق کے اثرات واضح ہیں۔ حسن شوق کا یہ شعر بڑھ کر

تجہ نہیں کے انجمن گزوں ہو زلفان دوانے  
کوفی گوڑ، کوئی ہنگامہ، کوئی سامری کتنے ہیں  
اب علی عادل شاہ فاضل شابی کا یہ شعر بڑھتا ہے:

”مج نہیں کے نگر میں لان وطن کہے جب  
لب انجمن کے لوگان خلوت اچھے گنتے ہیں  
حسن شوق کی ایک اور غزل کا یہ شعر بڑھتا ہے:

تجہ از کے پیداد تھے ویران ہوا ہے کالورو  
تجہ لب شکر کے قول سے معمور ہنگامہ ہوا  
اور اب شابی کی غزل کا یہ شعر دیکھیے:

ہو ہے سو رنگ دورے سگل لوچن میں ج تکبیر سے  
اس لین کی تاثیر نے سب کو ہنگامہ ہوا

پہلی غزل میں شوق اور شابی کے ہاں ہر ایک ہے۔ شوق نے ”سامری“، شغری، انوری“ قافیے اور ”کتنے ہیں“ ردیف استعمال کی ہے۔ شابی نے ردیف

کو باقی رکھا ہے اور قافیہ کو صنعت، خلوت، وصلت، حکمت، عشرت کر دیا ہے۔ دوسری غزل میں دونوں کے ہاں ہر ردیف و قافیہ ایک ہے لیکن شابی نے، شوق کی غزل کے پیش نظر یہ کوشش کی ہے کہ وہ قافیہ استعمال نہ کیا جائے جو استاد شوقی باندھ چکے ہیں۔ شوق کی غزل میں سات دھریں ہیں۔ شابی کی اس غزل میں چودہ شعر ہیں۔ شوق نے نالا، نوالا، کالا، بالا، ہنگامہ قافیے باندھے ہیں۔ شابی نے نوالا اور ہنگامہ کے علاوہ شوق کا کوئی قافیہ استعمال نہیں کیا بلکہ بالا، جالا، اچالا، بھالا، لالا، کالا، بھالا، بالا، ڈالا، نوالا قافیے باندھے ہیں۔ شابی نے شعوری طور پر اپنے مضامین کو الگ رکھنے کی کوشش کی ہے، لیکن جب شابی مطلع پر آتا ہے تو ”ترازو“ کا قافیہ اس کے ہاں بھی دو آتا ہے۔ شابی کا مطلع یہ ہے:

رب سر نے بل شابی این جب تو آیا ہے تیرے حسن کوں  
دلہی تیرے مند کہکشاں آکشی سو توالا ہوا

اور حسن شوق کا مطلع یہ ہے:

شوق ہماری بڑھ کا راساں بیوں جو کہیا ملک  
ہاستک اس میزان کا کاویل لرا والا ہوا

لیکن شوق کی غزل کے مزاج اور فارسی رنگ و آہنگ کے اثرات قبول کرنے کے باوجود، شابی کی شاعری میں ہمیشہ مجموعی بے جاہری اسلوب و روایت کی روح بول رہی ہے۔

علی عادل شاہ قلی (۱۶۰۷-۱۶۳۸ء/۱۶۵۶ء-۱۶۷۵ء) (خ) فاضل شابی، سلطان محمد عادل شاہ کا اکوٹا بیٹا اور عادل شابی خاندان کا آٹھواں بادشاہ، ۱۶۳۸ء/۱۶۵۶ء میں ایک معمولی عورت کے بطن سے پیدا ہوا اور سلطان محمد کی حرم معلیٰ (گولکشا) کے فرمانروا محمد قطب شاہ کی بیٹی اور سلطان عبدالقادر قطب شاہ کی چمن خدیجہ سلطان شہر بانو کی گرد میں بل بڑھ کر جوان ہوا۔ بیجاپور کی اپنی قضا، عادل شابی خاندان کی روایت اور خدیجہ سلطان کی تربیت سے ادب، شعر اور موسیقی اس کی گھٹی میں بڑھے تھے۔ دادا چغت گھڑو کہلاتے تھے، پوتا ”استاد عالم“ کہلاتا، غلام پروزی اور شعر و سخن کی قدر دانی اس کے

۱۔ نصرت نے ”علی تاسد“ میں کئی جگہ علی کو استاد عالم کہا ہے۔ مثلاً:

اے نصرت جب توں منکے لکھنے غمیں بے بدل

تو قافیان میں ہوا تھما استاد عالم کی غزل



خاندانی اوصاف تھے۔ انہیں سال کی عمر میں علی تخت پر بیٹھا تو انتشار کے جیہ بادل معاشرے پر چھانے لگے۔ امرا ذاتی ہوس اقتدار میں ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہو گئے اور ہناتوں کی آندھیاں چلنے لگیں۔ صورت حال یہ تھی کہ سازشوں کے باریک جال کے مضبوط پھندوں میں سارا معاشرہ گرفتار تھا۔ مغل تاج میں بیٹھے تھے، مراٹھے سرزمینِ دکن پر دلہنائے پھر رہے تھے۔ علی نے بڑی بہادری سے ان سب خطرناک فوجوں کا مقابلہ کیا اور فتح پائی۔ مغل جنرل جے سنگھ کی شکست لاش (۱۰۸۱ھ/۱۶۶۶ع) بھی علی کے ہاتھوں ہوئی۔ اس جنگمہ پرورد اور "پراشوب دور کے باوجود علم و ادب کی سرپرستی اور ذوقِ ادبی طرح باقی رہا اور عیش و عشرت کی مجلسیں بھی اسی طرح جیتی رہیں۔ اس کے دربار سے بہت سے علما، فضلا، شعرا اور مؤرخ وابستہ تھے جن میں ابوالفضل، سید نور اللہ، عبدالنسی، سید کریم اللہ اور نصرت کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ دربار سے باہر امین الدین اعظمی، سیوا، ایاضی، ہاشمی اور میرزا دائر سخن رہے۔

علی فارسی میں بھی شاعری کرتا تھا لیکن اس کا بنیادی رجحانہ دکنی کی طرف تھا۔ "ہستین السلاطین" میں لکھا ہے کہ "اکثر میل بہ الذہن لغت فویض خاص یعنی بڑبان دکنی داشت۔ برطبق الناس علی دینی بلوکنم شعرائے ہندی کو بسا اڑ خاکبر بیجاپور پر خواستہ اند خانہ بہ خانہ ہنگامہ شعر نازہ کوئی گرم داشتہ اللہ"۔ اس حوالے سے دو باتوں کا پتا چلتا ہے: ایک تو یہ کہ بادشاہ کی مادری زبان دکنی تھی اور اس کی طبیعت اسی زبان میں شعر گوئی کی طرف مائل تھی۔ دوسرے یہ کہ اس کے زمانہ حکومت میں گھر گھر شعر و شاعری کا چرچا تھا۔ خاقی خاں کے بیان سے بھی اس دور کے بیجاپور کے علمی و ادبی ماحول، بادشاہ کے رجحان، طبع اور زبان کی ترقی کا ثبوت ملتا ہے کہ "مشہور فضلا و صلحا را دوست داشتی و شاعران را خرم نمودی مخصوص در حق شاعران ہندی زیادہ مراعات میفرمود۔ در غیر او ترجمہ، یوسف زلیخا تالیف ملا جاسی و ترجمہ روضۃ الشہداء و قصہ ستور و مناسبات کہ عاقل خان خوانی بہ نظم در آوردہ ملا نصرت و دیگر شاعران بیجاپور بڑبان دکنی تالیف نمود۔" "دار حق شاعران ہندی زیادہ مراعات میفرمود" کے الفاظ اس دور میں اردو زبان کی سرپرستی پر

روشنی ڈالتے ہیں۔

بادشاہ جب خود شاعر ہو اور اپنی زبان کو عزیز بھی رکھتا ہو تو کیسے ممکن تھا کہ اردو زبان کے بھاک نہ بھرتے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس دور میں اردو زبان و شاعری نے بہت ترقی کی۔ دکنی کا سب سے بڑا شاعر نصرتی بھی اسی دور میں دادر سخن دیتا ہے۔

شاہی نے مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی۔ اس نے قصیدے، مثنویاں اور غزلیں بھی لکھیں اور سرائی، گیت، کبت اور دوہرے بھی کہے۔ اس کے اردو دیوان میں چھ قصیدے ہیں۔ پہلے چار قصیدے حب، نعت، منقبت حضرت علی اور دوازدہ امام کی تعریف میں لکھے گئے ہیں۔ باقی دو قصیدوں میں سے ایک حوض و علی داد محل و باغ کی تعریف میں ہے اور دوسرا قصیدہ "چار در چار" ایک دلریا کی تعریف میں ہے۔ قصیدوں کی عام ہیئت وہی ہے جو فارسی قصائد میں ملتی ہے۔ ان میں زور بیان بھی ہے اور بولہ معلوم ہوتا ہے کہ شاہی اپنے "مدوحین" کی تعریف دل سے کر رہا ہے۔ اگر پہلے چار قصیدوں میں عقیدت و احترام کے ساتھ مدوحین کے جلال و جلال کا اظہار ہوا ہے تو "علی داد محل" کی تعریف وہ ایسے خوش ہو کر کرتا ہے کہ قصیدے کے شعراء سے اس کے دل کی کلی خوشی کی رسم شعر سے کھلتی معلوم ہوتی ہے۔ شاہی کے قصیدوں میں ایک شکوہ، بلند آہنگی اور موسیقانہ چھٹکار کا احساس ہوتا ہے۔ اس صنفِ سخن میں وہ ایک نئے شاعر کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ تشبیب، گریز، مدح اور دعا کے چاروں حصوں کو قصیدے میں انجام کے ساتھ لپھاتا ہے۔ اس کے قصیدوں میں نصرتی کا اثر واضح طور پر چھلکتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ وہ نصرتی سے اصلاح لیتا ہو اور بادشاہ وقت کے کلام میں اصلاح دینے وقت "اللازم شاعر" اتنی اصلاح کر دیتا ہو کہ خود اس کا مزاج بادشاہ کی شاعری میں در آتا ہو۔ یا پھر خود شاہی نے نصرتی کے قصیدوں کو معیار بنا کر اپنے قصیدوں کے مزاج میں رنگ بھرا ہو۔ یہ اثر ہمیں لفظوں کے انتخاب میں، لہجے اور اسلوب میں صاف نظر آتا ہے۔ مثلاً "قصیدہ در خدا" کے ابتدائی اشعار کا "گلشن عشق" کے ان اشعار سے

۱۔ گلشن عشق: از نصرتی، مرتبہ عبدالحق، ص ۳۰۳، مطبوعہ المجمع ترقی اردو پاکستان، کراچی، طبع اول ۱۹۵۲ع۔

۱۔ ہستین السلاطین: از میرزا ابراہیم ذہیری، ص ۳۰۳، مطبع میدی جہد آباد دکن۔  
۲۔ منتخب التیاب: ص ۲۵۹۔ ۳۶۰، مطبوعہ کلکتہ۔

بھیلاؤ کے ساتھ صاف اور اُجلا نظر آتا ہے اور احساسِ موسیقی سے اس میں وہ ایک ایسا آہنگ پیدا کر دیتا ہے جو کانوں کو بھلا لگتا ہے۔ شاہی نے فارسی قصیدے کی روایت کو اردو میں سمونے اور لیہانے کی کوشش کی اور زور بیان سے اپنے اچلے فحش اور احساسِ موسیقی سے، ایسا رنگ بھرا کہ اردو قصیدے کی روایت میں شاہی کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے ہاں چرخہ قدیمہ بھی ملتا ہے اور لادیمہ قصیدہ بھی۔ چرخہ قصیدے میں شاعر حسنِ اہتمام کے ساتھ آسان سے متعلق الفاظ، اشارات اور اصطلاحات کے ذریعے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے اور لادیمہ قصیدے میں قافیہ ایسے ہم وزن الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے جو حرف لام پر ختم ہوتے ہیں۔ اردو کے چار مشہور لادیمہ قصیدے جو شاہی، نصیری، سودا اور حسن کا کوڑی نے لکھے ہیں، ایک ہی ہر میں ہیں۔

فارسی صنف و پشت کی بروی کے باوجود شاہی کے ہاں ہندوی مزاج اپنے مخصوص رنگ روپ کے ساتھ باقی رہتا ہے۔ یہ تہذیب و لسانی اثر اس کے قصائد، مرثی، غزلیات اور دوسری اصنافِ سخن میں یکساں طور پر نظر آتا ہے۔ تشبیہات، مناظر، رنگ، قضا اور آوازوں پر بھی ہندوی اثر واضح ہے۔ ہاں ہر چاند کا عکس پڑتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ موی نے اپنے سکوڑے پر لیکا لگایا ہے۔ نازک کے ہرے ہرے پتوں کو دیکھ کر اُسے سبز چادر اوڑھے ہوئے محبوب کا تصور آتا ہے۔ چاند اور تاروں کو پلانے کے لیے گھر کو بست بنایا جاتا ہے۔ چنبلی اُسے چھیل اور نازک کوہلی دکھاتی دیتی ہے۔

اس کی شاعری میں ایک جشن، ایک طرب اور ایک سرسستی کی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ بہشت، پار، موتی پیرے، سونا چاندی، رنگ، ساز، شراب و شاق، محبوب و وصل کے کٹاے شاعری کی لہذا میں خوشی کا رنگ بھرتے ہیں۔ یہ شاہی کا مزاج اور اس کی خالہاتی روایت کا حصہ ہے۔ اس کے دادا جگت گرو نے کہا تھا کہ ”اس داہا میں دو چیزوں کی ضرورت ہے! ایک طنبورا اور دوسری خوب ضرورت عورت“ یہی طرزِ عمل شاہی کی زندگی میں رنگ بکھیرتا ہے۔ وہ بھی حسنِ پرست، زنتِ مشرب، موسیقی کا دلدادہ، زیبائی و آرائش کا پرستار، شراب اور عورت کا رسیا ہے۔ یہی ہے اور معشوق اس کی شاعری میں جشن اور طرب کا احساس جگاتے ہیں جو اس کی زندگی کی طرح اس کے رسم و رکنہ، اس کی

مقابلہ کچھ جہاں نصیری نے عقل و عشق کے اس موضوع کو نہیں کیا ہے، تو دونوں کے فکر و مزاج میں ایک ہی روح بولتی نظر آئے گی۔ نصیری کا شاہکار ”قصیدہ چرخہ“ اسی بحر، وزن اور قافیے میں لکھا گیا ہے۔

شاہی کے قصیدوں کی نمایاں خصوصیت اس کا لطیف فحش ہے جس کی مدد سے وہ احساس کی ایک خوب صورت تصویر بنا دیتا ہے۔ رواں ہروں کے ذریعے وہ خیالی کی پختہ شکل کو، نظر آنے والی لہذا کی مدد سے، اس طور پر ابھارتا ہے کہ خود خیال ہمارے احساس کا حصہ بن جاتا ہے۔ دیکھتے عقل کی بھارد شکل کو وہ کیسے جنم و جان عطا کرتا ہے:

عقل کا مکتب ہوا فہم کے بڑھنے بدل

عقل سلیم ایسے قصہ سکھایا کہیں

عقل شیردار ہے عقل ہمہ کار ہے

عقل کا جاسوس ہو شک پہ اچھے ہو کر

عقل کسائی ہوئی طبع کے کسے بدل

یوجہ دکھایا ہے مراقب قلب و کھرا جیوں گنجین

عقل کا موتی مگر ساز کے طبلے بھرن

خوب رساوت چھلک ”درجیک“ ”دگر عدن

لب کے کیواڑاں لگا ٹپٹک کا پردا بندھا

میں نین کا چھپا عقل کا ہو ہے وطن

تن کے قلعے میں مدد حکم چلاوے عقل

زنت چھلک نے دہیں مکے کنگرے دس

ہاں نے باریک تر راہ اچھے جو کوبل

باؤ کے ”دھجے“ ہیں پگ عقل کا کیا واں گون

خاک کے ”پلے“ بنا ”روح“ لے تن میں بھرا

چال چلا کر اول آپ سکھایا مکن

آپ و آنتی ملا خاک و ہوا نے کلا

چار ہتھیر لگا دہم ستاروا ہمن

دور بھریں جو تمام سجدہ کرہں صبح و شام

لے کے ستارواں شگات چاند سورج ہو گن

شاہی کے قصائد کی یہ عام خصوصیت ہے کہ اس میں خیال اپنے ممکن



تلیحات و تشبیہات میں بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ یہاں اٹھ گھنٹوں ہیں، رنگ رلیاں ہیں، محبوب کے لڑ و ادا کے جاوے اور حسن و جمال کے دل ربائیاں ہیں۔ برہ بھی ہے اور وصل بھی لیکن برہ کا بیان وصل کی لذت اڑھانے کے لئے ہے۔ برہ کی آگ میں، شاہی نہیں، عورت جل رہی ہے اور وصل کے لئے ستر قرار ہے۔ موسیقی کی جھونکار جام شراب سے مل کر عورت کے جسم میں پروست ہو جاتی ہے۔ یہی شاہی کی شاہری کا مزاج ہے۔ یہی اس کی غزل ہے اور یہی وہ طرز ہے جسے اس نے "طرز شاہی" کا نام دیا ہے:

پریت کی ریت سون موزن کہے ہنس ہنس ستر شاہی

عجب شہوت ہوئی جگ میں بازی عشق بازی کی

شاعری اس کے لئے انہی عاشقانہ جذبات کے اظہار کا نام ہے۔ امن کی ساری شاعری میں، خواہ وہ حمد یا منقبت ہو، مثنوی یا غزل ہو، گیت یا قازمی کلام ہو، یہی مزاج، یہی رنگ جاری و ساری ہے۔ اس کی شاعری میں امن کا احساس شدت سے ہوتا ہے۔ خیال صورت بن کر آتا ہے، جسم بن کر ابھرتا ہے۔ قصیدہ "چار در چار" میں ایک داربا نازنین کی تصویر بنائی گئی ہے جو انگار کے بعد وصل کا اقرار کرتی ہے۔ پھر کیا تھا، عقل عشرت جتنی ہے، عمل سچا ہوتا ہے اور وصل کے شہد سے زندگی میں شیرینی پیدا کی جاتی ہے۔ ایسے موقعوں پر اس کا قلم سوز پکھیرتا ہے۔ اس کا تخیل ویرانوں میں پھار لانا ہے۔ یہی احساس وصل و جسم اس کی غزلوں کا بنیادی مزاج ہے:

بھرے چشم آدھر تہ کے لبوں میں لب ملانے توں

نہیں سو دھن چھکے ہو دے نفارے کے آئے پالے

جج زین کی لرسی کئے منگنے میں سوزی آبرو

یا روپ کی توں کہاں ہے یا حسن کا سدور ہے

جج بال کالے دھک کر پاڈل پھری حیران ہو

جج بھال اور تیاک کئے کیا چاند دور کیا سور ہے

جج کال کی تعریف من ہنکچ چھوے جا ابر میں

جج رنگ کے ہر تلب سون کشن کا ٹیک رنجور ہے

حتیٰ کہ یہ مزاج "قصیدہ در منقبت حضرت امیر المؤمنین" میں اسی رنگ دکھاتا ہے۔ اگر یہ نام معلوم ہو کہ یہ منقبت کے اشعار ہیں تو قصیدہ "چار در چار"، غزلوں، گیتوں اور ان اشعار میں فرق کرنا مشکل ہوگا۔ یہاں علیؑ کو "پہا" کہہ کر خطاب کیا گیا ہے۔ شاعر شراب پی کر علیؑ کے منکھڑے

کا ذہن کرنا ہے۔ ان کے ساتھ مل کر شراب پینا چاہتا ہے۔ یہاں برہ کی کیفیت ہے اور وصل کی خواہش میں وہ دوسرے ہی ٹرپ رہا ہے جیسے قصیدہ "چار در چار" میں خواہش وصل کے لئے۔ شاہی کے لئے محبوب ایک ہے، اس سے وابستہ کیفیات و فضا ایک ہیں، صرف روپ بدل جاتا ہے۔ اس منقبت کے چند اشعار پڑھیں اور ان کا متبادل غزل اور گیت کے اشعار سے کر دیجئے تو آپ کو کیفیت و مزاج کی یکسانیت کا احساس ہوگا۔ جب بھی محبوب اس کا موضوع سخن بنتا ہے تو شاہی کے ہاں ڈوب جائے، سرشار ہو جائے کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے:

آرے گللال بیج کون پہالا پہالا سیا کا

نا مست ہو کے دیکھوں مُکڑا علی نیا کا

جو بن پھڑک کتے ہیں پیوست ہو ملیں گے

آنکھ بدل رہوں اب بند کھول الکیا کا

بیج دیکھ ہو چھتیاں، سن مست مد کی اتھاں

جاوے سدا جہا چھچ، حیرت سون گدوتیا کا

من کے مددہ یوں میں، ہو کی پورا دورانی

لا گیا ہے ہووگ سٹھا دو دول مد پیا کا

ہو سات رات جاگوں پہالا پیا سون مانگوں

پہالا سجا وہی ہے ہو بات کے دیا کا

مے پور کر پہالا ہو بیج میں پلاوے

لوتوتی من پہلا کر اس سور پھوکیا کا

غرض کہ بات کسی کی ہو وہ ہے، پہالا، مستی، آنکھا، چھتیاں اور بیج وغیرہ کے اشاروں میں سے اپنی بات بیان کرتا ہے۔ یہی مزاج اس کی تشبیہات میں بھی ملتا ہے:

میشا شراب کا یوں رستا ہے مرغ رنگ میں

گویا شفیق میاے بخورشید ہے غیا کا

دے بیج لین میں اس حوض پہ چندلا ہو ٹھول

دھریا ہے چاندنی جیوں ٹیکہ آپس ٹیک کے آگل

نوارہ حوض میں نادر سہارے روپ میں

کریا جیوں لال کے اوپر کھلایا ہے جل میں کنول

جنے اس لہر کو چاکھیا سو اٹھا بول کہ یوں  
گویا جون شہد و لین نے پھریا ہے حوض کا دل

یہ غزل کے اشعار ہیں لیکن قصیدے کے ان اشعار میں اور دوسری  
اصنافِ سخن میں بنیادی طور پر مزاج کا کوئی فرق نہیں ہے۔ صرف موضوع بدل  
جاتا ہے۔ اشارے، کنایے اور اظہار کے رویہ کی وجہ سے۔ موسیقی اس کی  
روح میں گہر رہی ہے۔ ایسی ہجو کا انتخاب، جن میں موسیقی کی دلربائی موجود  
ہو، اس کے ہاں شعوری عمل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی لیے شاہی موسیقی کا اثر  
پیدا کرنے کے لیے سیٹھی، رواں اور آہنگ بھری ہجروں کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ  
چند متفرق اشعار دیکھیے:

شاہی جادی اتا بول مناجات کچھ  
لاکھ کرم حج یہ ہوئے پھر حسین و حسن  
چنبلی جو چھل ہے ہی لازک توہل ہے  
گلاب کی نت سہیل کر کھیلا جلی میں لیاوا ہے  
عاشق دھڑے ثابت قدم مشرق کی جب راہ میں  
پردے میں کب لاکے بیٹھا مشرق گرچہ اڑ پڑے  
بھڑے معنی سوں یک یک بول دساوے افسان  
دیکھانے طبع کی محوت شاہی اس پھر مئے  
موسیقی اور ہر کے حسن انتخاب کا ذکر وہ خود بھی کرتا ہے اور کہتا ہے: ع  
بارے کتا ہوں انا، چلہ سخن خوش وزن

یا

جنے ہر میں ہر بیٹھا ہوئے ہے مشکل اگر بندے کوئی  
بندھیا ہے شاہی شعر ہو تاڑا بند ہوئے جب امام بار

مطبوعہ کلیات<sup>۱</sup> میں چھ قصیدے، تین مختصر مثنویاں، بیس غزلیں، ایک  
ضرب، ایک مثنوی، ایک قطعه، ایک رباعی،<sup>۲</sup> ایک پہیلی اور تین لہریات کے  
علاوہ مرثیہ، گیت اور جھولنا بھی ملتے ہیں جنہیں گجرات و بیجاپور کی روایت کے

- ۱۔ کلیات شاہی: مرتبہ: زینت ساجد، اردو اکیڈمی حیدر آباد۔ کلیات شاہی:  
مرتبہ: سید مبارز الدین رفعت، (ایم این ترقی اردو) (پتہ) علی گڑھ۔
- ۲۔ ایک قدیم رباعی: (ایم این ترقی اردو پاکستان) ۱۳۹۷ء میں ہمیں چو اور رباعیاں  
بھی ملی ہیں جو مطبوعہ کلیات میں شامل نہیں ہیں۔ (جملہ جالبی)

عطابق مختلف راگ راگنیوں کے تحت ترتیب دیا گیا ہے تاکہ الہی مختلف موقعوں  
پر گا جا کر سنایا جا سکے۔ شاہی کے ہاں اصنافِ سخن اور ہجو و اوزان زیادہ تر  
فارسی سے لیے گئے ہیں۔ لیکن زبان کے مزاج پر، فارسی اثرات بڑھ جانے کے  
باوجود، بیجاپور کے مخصوص ادبی اسلوب کا رنگ گہرا ہے۔ شاہی کے ہاں دو رنگ  
ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک ہندوی اسلوب کا رنگ، چو "گجبری اردو" کی روایت  
کی توسیع و ارتقا کی "دکنی شکل" ہے۔ مثلاً:

سورت رنگ کی دیکھ کر ابھر ہوئے کم لہم جب

چنبول کی چیلانی لڑک چیلان گگن میں جا لڑے

اور دوسرا رنگ:

فاطمہ ہور مرتضیٰ رخ کا تھا جگر گوشہ سہی

او مبارک حج بدن سو تور سارا یا حسین

لڑے حکم پر سر دیا ہے خدا

لڑے قرب کا دم لیا ہے خدا

اور کہیں یہ ذوقوں ولگ ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ جیسے:

حج لڑائیوں سو یو دستا اندھارا یا حسین

لڑے العین لیں کا تھا پیارا یا حسین

آیا چند یو جنگ مئے سکھ سب جدا ہوا

یو شور شر عشور کا گھر گھر لدا ہوا

شاہی تک آئے آئے عادل شاہی سلطنت کو قائم ہوئے تقریباً پورے دو سو  
سال ہو گئے ہیں۔ اس عرصے میں زبان و بیان میں زمین و آسمان کا فرق پیدا ہو گیا  
ہے۔ ہندوی و فارسی طرزِ احساس کے درمیان جو کشمکشِ تبدل کے دور میں  
نظر آتی ہے، اس دور تک آئے آئے ٹھنڈی پڑ گئی ہے اور فارسی اسلوب و  
طرزِ احساس کا رنگ ساوی آ گیا ہے۔ دکن میں فارسی اسلوب و طرزِ احساس کی فتح  
درآمدِ شمال کی تبدیلی و سیاسی فتح ہے۔ دکنی اردو کا سورج سیاسی اقتدار کے  
ساتھ لہلہ رہا ہے اور جیسے غروب کے وقت سورج کا حسن و جمال اپنے شباب پر  
ہوتا ہے اسی طرح دکنی شاعری کا شباب بھی نصرت کے ساتھ اپنے نقطہٴ عروج کو  
پہنچ جاتا ہے۔

لہ نصرت نصرت (م ۱۰۸۵/۱۰۸۶ء) پیدائشی شاعر تھا۔ نصرت کے والد  
نے، جو پشم و صلحدار اور اپنی چندری و ولاداری کی وجہ سے عزت کی نگاہ سے



دیکھتے ہوئے تھے، نصیری کی تعلیم کا بہترین انتظام کیا اور اس وقت کے مشہور علما و فضلا سے تعلیم دلوائی۔ ”گلشن عشق“ میں نصیری نے خود اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے : ع

مستعم جو میرے جنے خاص تھے

کتب بینی کے ذوق نے علم کو اور جلا دی اور اس کی علمیت کا ایسا شہرہ ہوا کہ لوگ آئے ”ملا نصیری کے نام سے پکارتے لکھے۔ شاعری کی اتنی دھوم تھی کہ محبت و احترام سے لوگ آئے وہاں نصیری کے نام سے یہی پکارتے تھے۔ غالب کی طرح نصیری کا خاندانی پیشہ بھی سپہ گری تھا اور غالب ہی کی طرح وہ سپہ گری کے چلنے، اپنی شاعری کی بدولت دربار تک پہنچے اور ملک الشعراء کا خطاب پایا۔ ”نصیری شہید ہے“ سے ان کا حال ولایت ۱۰۸۵/۱۰۸۶ء تک تھا۔ اس قطعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نصیری طبعی موت نہیں مرے بلکہ حاسدوں نے، جو نصیری کی شہرت کے آگے دب گئے تھے اور جن کی تعداد بہت تھی اور جن کی اس نے نہ صرف ہجو لکھوئی تھی بلکہ جن کا ذکر اس نے اپنی شاعری میں کئی جگہ کیا ہے، اسے سازش کر کے قتل کروا دیا تھا۔ غزل کے ایک مصرعے سے بھی اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ کسی منہج سے بظاہر تھا کہ اس کی جان کو خطرہ ہے : ع

کہتے ہیں مجھ منہج اب قہہ خطر ہے جھو کا

۱۔ اردو خطوط : کتب خانہ، سالار جنگ، صفحہ ۶۰، پر نصیر الدین ہاشمی مرحوم نے یہ قطعہ تاریخ وفات دیا ہے :

ضرر شمشیر سولہ دیا چھوڑا جا کے جنت میں خوش ہو رہے  
سال : تاریخ آسٹریک نے یوں لکھی ”نصیری شہید ہے“

۱۰۸۵ھ

۲۔ اردو شہنشاہ صفحہ ۶۰ پر یوں نصیر علی الدین زور مرحوم نے سال ولایت ۱۰۸۱ء دیا ہے۔ تذکرہ شعرائے دکن میں سال وفات ۱۰۹۵ء دیا ہے لیکن ”تاریخ اسکندری“ (خطوط العین ترقی اردو پاکستان کراچی) کے سال تصنیف ۱۰۸۳ء کے پیش نظر قطعے کی تاریخ ولایت زیادہ قریب قریب اور صحیح معلوم ہوتی ہے۔ دیکھتے دیوان نصیری : مرتبہ جمیل جالبی، مطبوعہ ”صحیفہ“ لاہور، اکتوبر ۱۹۷۲ء

۳۔ اردو شہ پارے : ص ۶۲۔

۴۔ یہ ہجو دیوان نصیری، مرتبہ جمیل جالبی میں شامل ہے۔

نصیری کے کلام سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ قاضی مہد گرجی اللہ، شاہ ابوالسعالی اور شاہ اور اللہ وغیرہ اس کے معاصرین تھے۔ گلشن عشق (۱۰۶۸/۱۰۶۹ء) ۱۰۶۵ء، علی نامہ (۱۰۷۱/۱۰۶۵ء)، تاریخ اسکندری (۱۰۸۳/۱۰۶۷ء) اور دیوان نصیری ۳، جس میں غزلیات، قصائد، غنئی، ہجو اور رباعیاں شامل ہیں، اس کی تصانیف ہیں۔

مثنوی ”گلشن عشق“ لکھنے کا خیال نصیری کو اس وقت آیا جب دوسروں کی ایک بھل میں وہ ذکر چھڑا کہ فارسی شعرائے خوش کلام نے فن شاعری میں کمال کر دکھایا ہے لیکن دکھتی ہیں کسی نے کوئی قصہ قلم بند نہیں کیا۔ صرف خواصی نے ”سیف الملوک و بلیغ الحال“ (۱۰۳۵/۱۰۶۵ء) کا قصہ لکھا ہے۔ یہ سن کر نسی ابن عبدالصمد نے، جو سخن سنج اور شعر لہجہ تھا، نصیری سے کہا :

دکھن میں لون ہے آج نصیرت قریش بلند شعر کے ان میں سحر آفریں

رکھے گا بول جس تھار اپنا قلم سکت کس جو واں آسکے مار دم

ان شعراء سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ”گلشن عشق“ لکھتے وقت نصیری کی شہرت بھیت شاعر مستم ہو چکی تھی۔ نسی ابن عبدالصمد کے یہ الفاظ من گزر نصیری کے دل میں ایک عشقہ مثنوی لکھنے کا خیال پیدا ہوا اور اس نے ان شاعری کے میدان کو خالی دیکھ کر نئے نئے مضامین، سلامت کی شہاس، رنگین الفاظ اور نثر خوش کے ساتھ مثنوی لکھنے کا بیڑا اٹھایا۔

”گلشن عشق“ (۱۰۶۸/۱۰۶۵ء) نصیری کی سب سے پہلی تصنیف ہے۔ اس میں نصیری نے سنوہر و مہمات کی داستان عشق کو موضوع سخن بنایا ہے۔ یہ داستان ایک عرصے سے دکن میں مقبول تھی۔ شیخ منہجوں نامی ایک شخص نے اسے ہندی میں بھی لکھا تھا جو اب لاہاب ہے لیکن جس کا حوالہ فارسی کی ایک کتاب ”قصہ کنور سنوہر و مہمات“ (۱۰۵۹/۱۰۶۸ء) میں آیا ہے۔ ۱۰۶۵/۱۰۶۸ء میں اسی قصے کو عاقل خان وازی عالم گبری نے اپنی

۱۔ ”تاریخ اسکندری“ بھی، جس کا دوسرا نام ”فتح نامہ“ پہلوی خان ہے، ”دیوان نصیری“ میں شامل ہے۔ یہ شاید دنیا میں واحد نسخہ ہے۔

۲۔ دیوان نصیری : مرتبہ جمیل جالبی، مطبوعہ قوسین، تھورنٹن روڈ، لاہور ۱۹۷۲ء۔

۳۔ فہرستہ خطوط فارسی یونٹن بیورن، جلد دوم، ص ۸۰۳۔

مشہوری "سپر و ماہ" کا موضوع بنایا۔ نصرت نے اس میں اتنا اضافہ کیا کہ اس قصے کے مرکزی کرداروں کے ساتھ چٹاوت اور چندریش کی داستانِ عشق کو شامل کر کے دوآندہ بنا دیا۔ نصرت نے گلشنِ عشق میں اپنے ساعد کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ یہ بھی تعجب کی بات ہے کہ سوائے گولکنڈا کے غواشی کی مشہوری "سب الملوک و بدیع العیال" کے نصرت نے یجاپور میں لکھی جانے والی کسی مشہوری کا ذکر نہیں کیا۔ حالانکہ "گلشنِ عشق" سے چلے مہتمی کی "پاندز بدن و مہیار"، "مہتمی کی "نقد" بے نظیر"، "دین و دولت شاہ کی "پیرام و حسن ہاتو"، "سانک شہزادہ کی "جنت سنگار"، "عاجزی کی "یوسف زلیخا" وغیرہ یجاپور میں لکھی جا چکی تھیں۔

"گلشنِ عشق" میں قصے کا مزاج وہی ہے جو ازمنہ وسطی کی سب داستانوں میں ملتا ہے۔ یہ بھی آرد داستانوں کی طرح بادشاہ اور شہزادے شہزادیوں کی داستانِ عشق بیان کرتی ہے۔ کنگ گبر کا ایک راجہ تھا جس کا نام بکرم تھا۔ خدا نے اسے سب کچھ دیا تھا لیکن بیٹے کی نصحت سے وہ غمروم تھا۔ ایک دن وہ کھانا کھا رہا تھا کہ ایک فقیر نے سوال کیا۔ راجہ اپنے کھانے کا تھال لے کر فقیر کے پاس گیا۔ فقیر نے اسے دیکھا اور سنا پھیر لیا اور کہا کہ ہالچہ کے گھر سے پانی لینا روا نہیں ہے۔ یہ کہہ کر فقیر چلا گیا۔ راجہ سکتے میں رہ گیا۔ رانی کے مسجھانے بھانے اور اصرار پر راجہ فقیر کی تلاش میں نکلا۔ چلتے چلتے ایک جنگل سے گزرا تو دیکھا کہ یہاں نہ رہی ہیں۔ راجہ دے پاؤں دوں پتھا اور ان کے کپڑے چھپا لیے اور اس وقت واپس کیے جب انھوں نے فقیر کے پاس پہنچانے کا وعدہ کیا۔ حسبِ وعدہ برہوں نے راجہ کو فقیر کے پاس پتھا دیا اور ایک ایک ہال بھی راجہ کو دیا۔ فقیر نے راجہ کو دیکھا تو ایک درخت کی طرف اشارہ کر کے کہا کہ اس کا بھول لے جا کر رانی کو کھلا۔ راجہ برہوں کی مدد سے اپنے محل میں واپس آ گیا۔ رانی کو وہ بھول کھلایا۔ تو سمجھنے بعد راجہ کے ہاں چاند سا بیٹا پیدا ہوا۔ زالمہ دیکھ کر منجھٹوں نے اس کا نام منویر تجویز کیا اور کہا کہ جب وہ چودہ برس کا ہوگا تو ایک زبردست خطرے سے دو چار ہوگا، لیکن وہ اس خطرے سے کامیاب و کامگار ہونے کا۔ مشورے کے بعد ملے پایا کہ اسے ایک ایسے محل میں پرورش کیا جائے جہاں وہ آہان نہ دیکھ سکے۔ جب چار برس چار ماہ چار دن کا ہوا تو تعلیم کا سلسلہ شروع ہوا۔ ایک رات جب

چاندنی چھٹکی ہوتی تھی، کچھ بریاں سیر کرتی ہوئی ادھر سے گزریں اور اس محل پر اتریں۔ کیا دیکھتی ہیں کہ ایک چاند سا شہزادہ سو رہا ہے۔ اسے دیکھ کر وہ آپس میں ہاتھ کرتے لگیں کہ دیا میں اس حسین شہزادے کا جوڑا کہاں ہوگا۔ ایک نے دوسری سے کہا کہ: ع یو برس تو جنگ میں بے جوڑ ہے۔

اس بات پر بحث بڑھی تو ملے پایا کہ تو کی تو یہاں تو کوئلہ بٹالیں اور ہر کھٹل میں شہزادے کا جوڑا تلاش کریں۔ آنا لانا سب بریاں ادھر ادھر آڑ گئیں۔ کچھ ہی دور بعد آٹھ لوٹ آئیں اور سب مل کر اویں کا انتظار کرتے لگیں۔ اٹنے میں لوہیں بھی آ گئی اور بتایا کہ سات دنوں ہار ایک دیسی مہاراس نگر ہے جس کا راجہ دھرم راج ہے۔ اس کے ایک لڑکی ہے۔ گیارہ سال کی عمر، مہمانی نام ہے۔ ایسی حسین کہ چاند دیکھنے تو اس کے حسن پر شرمائے اور دل اس کا داغ داغ ہو جائے۔ برہوں نے سنا تو حیران رہ گئیں اور اسے دیکھنے چلیں۔ جوڑا ملائے کے خیال سے منویر کا ہلنگ بھی ساتھ لے لیا۔

وہاں پہنچیں تو منویر کا ہلنگ مہمانی کے ہلنگ کے برابر رکھ دیا۔ منویر کی آنکھ کھلی تو اس نے مہمانی کو دیکھا اور دل و جان سے اس پر فریفتہ ہو گیا۔ مہمانی کی آنکھ کھلی تو اس کی نظر منویر پر پڑی اور:

کسی کون ہے تو سو اظہار کر۔ ہرا ہے کہ یا دلور یا ہے ہتر  
منویر نے کہا یہ میرا محل ہے۔ مہمانی نے کہا یہ میرا محل ہے۔ میں مہاراس نگر کے راجہ دھرم راج کی بیٹی ہوں۔ مہمانی بھی اس اتنا میں منویر پر عاشق ہو گئی۔ ایک نے دوسرے کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیا اور انگوٹھیاں بدل لیں۔ دونوں کو برطرف کیا اور عیت ہار کی باتیں کرتے کرتے سو گئے۔ بریاں محل کی سیر کر کے واپس آئیں تو منویر کا ہلنگ آٹھ لے لیا اور اس کے محل میں پہنچا دیا۔ صبح کو منویر کی آنکھ کھلی تو وہ بہت گھبراہٹ۔ عشق کا تیر کڑی لگا تھا۔ اس کی حالت شراب ہونے لگی۔ حکیموں، ویدوں، سہاسیوں کو بلایا مگر افادہ نہ ہوا۔ ایک دن منویر نے ذاتی سے یہ واقعہ بیان کیا۔ ذاتی نے راجہ کو بتایا۔ راجہ نے مہاراس نگر کی تلاش میں آدمی دوڑائے مگر وہ سب ناکام لوٹے۔ منویر نے راجہ سے مہاراس نگر جانے کی اجازت چاہی۔ راجہ نے اپنے کی حالت دیکھ کر کلیجے پر ہتھ رکھ کر اجازت دے دی۔

منویر سامان سفر کے ساتھ جہاز پر سوار ہو کر دیارِ محبوب کی تلاش میں نکلا۔ سردیوں کی رات تھی۔ جہاز چلا جا رہا تھا کہ ایک چاڑ جیسے اڑنے لگا۔



جہاز کو لکڑے لکڑے کر دیا۔ منور دکھ جھپٹا، نصرت اٹھاتا کسی نہ کسی طرح کتارے پر آ جاتا ہے۔ کتارے پر آئے ہی لٹی نصرتیں اسے گھیر لیتی ہیں۔ یہاں ایک مرد بزرگ اس کی مدد کرتے ہیں، اسے راستہ بتاتے ہیں اور ایک ”پکٹر“ بھی دیتے ہیں جس سے آفات کو دفع کیا جا سکتا ہے۔ منور مرد بزرگ کے بتائے ہوئے راستے پر چلتے چلتے ایک باغ میں پہنچتا ہے۔ وہاں اسے ایک خوب صورت مکان دکھائی دیتا ہے۔ وہ اندر داخل ہوتا ہے اور دیکھتا ہے کہ ایک کم سن حسین دوشیزہ وہاں لٹی ہے۔ منور اس لڑکی سے اپنا حال بیان کرتا ہے اور پھر اس کا حال دریافت کرتا ہے۔ یہاں داستان کی دوسری ہیروئن سامنے آتی ہے۔ وہ بتاتی ہے کہ اس کا نام چناؤں ہے۔ راجہ سورسل کی بیٹی اور سدھانی کی عزیز سہیلی ہے۔ اسے ایک دیو اٹھا کر یہاں لے آیا ہے۔ منور دیو سے مقابلہ کرتا ہے اور اسے ہلاک کر کے چناؤں کے ساتھ کچن نگر پہنچتا ہے اور چناؤں کو اس کے ساتھ باپ سے ملاتا ہے۔ چناؤں کی ماں جب منور کی داستان عشقی سنتی ہے تو مدد کے لیے تیار ہو جاتی ہے اور سدھانی کو اپنے ہاں بلا لیتی ہے۔ یہاں منور سے اس کی ملاقات ہوتی ہے اور وہ ایک دوسرے سے مل کر اپنے آپ کو بھول جاتے ہیں۔

دن گزرتے گئے اور پتا بھی نہ چلا۔ انہی میں سدھانی کی ماں اپنی کے فراق میں تڑپ کر نمود ہی پہنچ جاتی ہے۔ آئے ہی اپنی کو بو دیتی ہے۔ چناؤں کی ماں اسے بلواتی ہے لیکن اسے قرار کھانا۔ خود بھی ساتھ ہو لیتی ہے۔ کیا دیکھتی ہے کہ سدھانی اور منور دیا و مانیا سے بے خبر وصل کے آپ میں طوق اور عشق کے خواب میں مست ہیں۔ یہ دیکھ کر ماں آگ بگولہ ہو گئی۔ پاس رکھتے ہوئے شیشے سے گلاب سدھانی کے منہ پر چھڑکا۔ گلاب کا چھڑکنا تھا کہ سدھانی طوطی کے روپ میں تبدیل ہو کر پھر سے اڑ گئی۔ طوطی اڑتے اڑتے ایک باغ میں آئی۔ ایک راجہ کے بیٹے چندر سین نے اسے دیکھا اور اسے زندہ پکڑ لانے کا حکم دیا۔ لوگ اسے کیا پکڑنے، وہ خود ہی چال میں اتر آئی۔ چندر سین ہر وقت اسے اپنے ساتھ رکھنا مگر طوطی نہ کچھ کہاتی نہ اپنی اور ہر وقت چپ چپ آداس بیٹھی رہتی۔ ایک دن چندر سین نے کہا کہ اسے طوطی ا کر تو اپنا حال نہ بتائے گی تو میں جان دے دوں گا۔

طوطی اپنا حال بتاتی ہے اور چندر سین بہن دیتا ہے کہ وہ کتار کو تلاش کر کے لائے گا۔ اس نے طوطی کو ساتھ لیا اور مہارن نگر پہنچا۔ راجہ کو اطلاع پہنچائی۔ راجہ نے سنا تو دوڑتا ہوا آیا۔ طوطی کا جادو اتارا اور پھر

چندر سین، راجہ دھرم راج کا خط لے کر راجہ سورسل کے ہاں کنگ گہر پہنچا۔ منور جو عالم دیوانگی میں گلی کوچوں میں مارا مارا پھر رہا تھا، بلوایا گیا۔ راجہ سورسل، چندر سین اور منور کے ساتھ مہارن نگر پہنچے۔ وہاں پٹ دھوم دھام سے شادی رچائی گئی۔ چندر سین چناؤں پر عاشق ہو گیا تھا۔ ان کی شادی بھی دھوم دھام سے کی گئی۔ کچھ عرصے مہارن نگر میں قیام کر کے منور اور چندر سین اپنے اپنے ملکوں کو واپس چلے گئے اور یہاں قصہ بیان وصال پر ختم ہو جاتا ہے۔

نصرت نے جم کر تفصیلات و جزئیات کے ساتھ اس داستان عشقی کو بیان کیا ہے اور کوشش کی ہے کہ یہ مشوی اپنی زبان و بیان اور فن کے اعتبار سے اسی معیار کی ہو جائے جس معیار کی مشنواں فارسی زبان میں بنتی ہیں۔ قصے میں وہ تمام عناصر موجود ہیں جو اس دور کے دوسرے قصوں میں ملتے ہیں۔ یہاں طلسم بھی ہے اور دیو پریان بھی، صحرائے آتشیں بھی ہے اور جنگ و جدال بھی، مہات و مشکلات بھی ہیں اور فتح و نصرت بھی، عشق میں دیوانگی کی شدت بھی اور منزلیں سر کر کے آرزوئے وصل کی تکمیل بھی۔ یہ معاشرہ مایوسی کو کفر جانتا تھا اور اس بات پر عقیدہ رکھتا تھا کہ ہر مشکل کے بعد راحت اور ہر تکلیف کے بعد آرام ہے۔ فراق کی دوزخ سے گزر کر ہی وصل کی چمن میسر آ سکتی ہے۔ اسی لیے اس تہذیب میں ناکلیوں کو کابینہ سے بدانتے اور ناممکن مہیات کو ممکن بنانے کا حوصلہ ملتا ہے۔

نصرت کے سامنے، جیسا کہ اس نے خود بھی کہا ہے، ”گلشنِ عشق“ لکھنے والے فارسی مشنویوں کا معیار تھا۔ اس نے دکنی زبان کو فارسی کے معیار پر لانے کی کوشش کی۔ اس تخلیقی عمل میں اس نے دکنی کی خصوصیات کو فارسی زبان کی خصوصیات سے ملا کر ایک نیا فن معیار قائم کیا اور غیر کے ساتھ کہا کہ: ج

دکن کا کہ شعر جہوں فارسی

نصرت کے اس تخلیقی عمل کے ساتھ دکنی زبان اپنی قوتِ اظہار کے ایک نئے عروج پر پہنچ گئی۔ اس کو نصرت نے ”شعرِ تار“ کا نام دیا ہے:

دگر شعر ہندی کے بعضے ہنر نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں سنور

میں اس دو ہنر کے خلاصے کوں پا کیا شعر تازہ دولو فن ملا

چلے شعر سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ خود نصرت کو دکنی زبان پر کبھی قدر اعتماد تھا۔

”گلشنِ عشق“ کی ڈھانچا اور پشت وہی ہے جو عام طور پر انوس اور اس دور کی دوسری دکنی مثنویوں میں ملتی ہے۔ مثنوی کو مختلف عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے؛ مثلاً حمد، نعت، مہراج، نسبت، مدح، گیسو دراز، مدح، بانہا، مدح، بڑی صاحبہ کے بعد ”عصمہ حال“ کے تحت اپنے خاندان، اپنی تعلیم و تربیت، رجحان، طبع، بچپن سے علی عادل شاہ سے تعلقات پر روشنی ڈالی ہے۔ پور، جیسا کہ فارسی مثنویوں اور ان کے زیر اثر دکنی مثنویوں کا پروردہ تھا، غزل و عشق کے موضوع پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ اس کے بعد ”گلشنِ عشق“ انکوشے کے اسباب بتائے ہیں اور پھر قصے کی ابتدا ہوئی ہے۔ قصے میں تسلسل اور ربط وہی ہے اور دلچسپی بھی ہائی رہی ہے۔ تصنیف نے مثنوی و مسمالی اور چندر میں و چٹاوتی کے قصوں کو سامنے اور خوب صورتی سے ایک ساتھ گوندھا ہے۔ طوالت اکثر مقام پر کٹھالی ہے لیکن جیسے جیسے دریا بہ بہا نہیں اٹھتا جا سکتا اسی طرح تصنیف کی طبع روان بھی جب جوش پر آتی ہے تو اس کا رکنا حال ہو جاتا ہے۔ لیکن نئی اعتبار سے وہ طوالت اس لیے ضروری ہے کہ اس کے بغیر مثنوی میں وہ لفظ اور تاثر پیدا نہیں ہو سکتا تھا جو اس مثنوی کی خصوصیت ہے۔ مولیٰ ”گلشنِ عشق“ کے اور کسی حد تک صنعتی کی ”قصہ“ بے نظیر کے ایجاپور کی مثنوی مثنویوں کا زور قصے پر دیتا ہے۔ نتیجہ یہ کہ قصہ تو بیان ہو جاتا ہے لیکن نئی و تخلیقی اعتبار سے مثنوی بلند مراتب نہیں ہو پاتی۔ تصنیف باغوں، مہلوں، جنگلوں، صحراؤں، سردی گرمی، چاندنی، نماز، آفتاب، طلوع و غروب، برف باری، شادی، آرائش، رسومات، صبح اور رات، لراق و وصال کی ایسی تصویریں بناتا ہے کہ مثنوی کی تخلیقی قوت میں غیر معمولی اضافہ ہو جاتا ہے۔ تصنیف میں بڑے کینوس پر ماری جزئیات کے ساتھ تصویر بنانے کی کمال صلاحیت ہے۔ پوری مثنوی میں ایک سرا دوسرے سرے سے مربوط ہے اور مثنوی کے ارتقا میں ایک ایہام اور فن کو شعری طور پر برتنے کا احساس ہوتا ہے؛ مثلاً متواتر میں یہ ایہام کیا گیا ہے کہ ہر حصہ ایک شعر سے شروع ہوتا ہے جو مثنوی کے عنوان کا کام دیتا ہے۔ عنوانات کے یہ سب اشعار ایک ہی بحر اور ایک ہی وزن میں ہیں۔ اگر ان سب کو یکجا کر دیا جائے تو ایک طرف پوری مثنوی کا خلاصہ سامنے آ جاتا ہے اور دوسری طرف ان کو ایک ساتھ پڑھنے سے ایک تمیذ بھی بن جاتا ہے جس میں وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو ایک اچھے قصیدے میں ہونی چاہئیں۔ اسی طریقہ کار کو تصنیف نے ”اعلیٰ نامہ“ میں بھی بر لا ہے اور اپنی

کی اپریل پاشنی بیجاپوری نے اپنی طویل مثنوی ”یوسف زلیخا“ میں کی ہے۔ تصنیف کی شاعری کے جوہر وہاں کھٹتے ہیں جہاں وہ مناظر، جذبات و کیفیات، مقامات کے نقشے، رسومات یا آرائش وغیرہ کی تصویر اٹارتا ہے۔ راجہ بکرم جب قنبر کی تلاش میں محل سے نکلتا ہے تو چلتے چلتے ایک جنگل میں پہنچتا ہے جہاں پریاں تھا رہی ہیں۔ یہاں تصنیف حوض اور جنگل کی خوبیاں بیان کرتا ہے۔ جب پریاں راجہ بکرم کو قنبر کے پاس لے جاتی ہیں تو تصنیف ”درویش و مکانِ دریش“ کے عنوان سے ۱۰ اشعار قلم بند کرتا ہے۔ اس میں ہیروں کا راجہ کو محل تک پہنچانے اور رانی سے حشر و من اٹھانے تک کا حال بیان کیا ہے۔ اسی طرح جب مسمالی طوالت بن کر اڑ جاتا ہے تو ”تعریفِ مسمالی در حالتِ ماضی شانِ او“ کے تحت وہ خوب صورت اشعار کی ایک نظر لگا دیتا ہے۔ اسی طرح مثنوی و مسمالی کی شادی کو اور سے جزئیات کے ساتھ بیان کیا ہے۔ یہاں تعریفِ آرائش، محفل میں بھی پندرہ شعر لکھے ہیں۔ تعریفِ فرش وغیرہ کے سلسلے میں بھی ایک سو گیارہ شعر لکھے ہیں۔ اسی طرح شب گشت، آتش بازی، حشر، مثنوی و مسمالی، تعریفِ جلوہ اور رخصتی وغیرہ پر بھی اتنی ہی تعداد میں اشعار لکھے ہیں اور پھر احوالِ شبِ رفاق کو بھی ۱۰ اشعار میں بیان کیا ہے۔ اس تفصیل سے جہاں مثنوی کا ماحول بنتا اور لفظ نکھرتا ہے، وہاں اس دور کی معاشرت و تہذیب کی بھی ایک تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ اور یہ وہ کام ہے جو ایک بڑا شاعر ہی انجام دے سکتا ہے۔ یہاں وہ صرف داستانِ عشق ہی بیان نہیں کر رہا ہے بلکہ اس دور کی داستانِ تہذیب و معاشرت بھی بیان کر رہا ہے۔ ”گلشنِ عشق“ میں شاعری وہی ہے اور ایسی شاعرانہ رنگین فضا بھی جو پڑھنے والے ہارے ذہن کا حصہ بن جاتی ہے۔ وہ ایسے مقامات سے بھی گلیاں ہے گزر جاتا ہے جہاں ذرا سی لڑخی ایسے لحاشی کی کیچڑ میں ڈال سکتی تھی۔ مثنوی و مسمالی صبح پر دافِ عیش دے رہے ہیں۔ اس صورت کو وہ خوب صورت کتابوں میں اس طور پر بیان کرتا ہے کہ بات پھٹی بھی رہتی ہے اور سامنے بھی آ جاتی ہے:

سبک قول بن دمن کا پڑتا چلیا  
زبردست کا ہاتھ پڑتا چلیا  
لیا جس کے جب ہل سوں تک کوہر چوں  
دینا خوش نگر حسن کا زہر چوں



وہیں قبضہ کرنے شہنشاہ کیا  
ہوہو یک ہل مئے فتح پائی کیا  
ہنایت کی کیلی سون درہمہ گنج  
گنہر منج ہوا کھول سربستہ گنج  
دیکھا لہزہ بازی کی بہت گری  
کیا لے کے حانی سون انگشتی  
روں سکو کی جنت میں دو سحرکو  
لجایا شہسوار کے لاکے نے پار  
ہوا ایک گل تازہ پا خوش دماغ  
کھلایا کالی ہو دیا باغ باغ

ان اشعار کے بعد سر کے ٹوٹے ہونے ، ہاتھ کے دھانے ، سر کے گنگن ، ستاروں کے پھول ، موتیوں کی لڑیوں ، کھیلے بال ، دلے ہوئے کون پھول وغیرہ کی تفصیلات ایسے شاعرانہ انداز میں بیان کی ہیں کہ وصل کی واقعات تصویر پردوں کے پیچھے سے صاف نظر آتی ہے ۔

”گلشن عشق“ میں تصویر عشق کی وہی شدت نظر آتی ہے جو پہاڑوں کو کٹ کر دودھ کی نہر لکھنے کا حوصلہ دیتی ہے ۔ جو عاشق کو مجرا مجرا بھرا بھرا ہے ۔ جہاں زمان و مکان کے پردے جنبہ عشق سے اٹھ جاتے ہیں ۔ اظہار بیان ایسا کہ قدیم زبان کے باوجود ایک آئینے دریا کا احساس ہوتا ہے ۔ زور بیان اور جوش اظہار ایسا کہ الفاظ ہاتھ ہاتھ اصرق کے سامنے کھڑے نظر آتے ہیں ۔ یہ مثنوی زبان و بیان کے اعتبار سے بیجاپوری سادہ کے جدید روپ کا قطعہ عروج ہے ۔ لیکن مزاج و ہمت کے اعتبار سے یہ گولکنڈا کی مثنویوں سے قریب تر ہے ۔ اس میں قصے کو اسی طرح اٹھایا اور بیان کیا گیا ہے جس طرح احمد نے ”یوسف زلیخا“ میں یا وجہی نے ”قلمب مشرقی“ میں یا عروسی نے ”سرف الملوک و بلیغ النہال“ میں ۔ نصرت کی شاعری دکنی ادب کا قطعہ عروج ہے اور ”علی نامہ“ خود نصرت کا قطعہ کمال اور دکنی ادب کا شاہنامہ ہے ۔

نصرت نے ”گلشن عشق“ میں بن عبد الصمد کی تحریک پر لکھی تھی اور ”علی نامہ“ لاضی کریم اللہ اور شاہ نور اللہ کی فرمائش پر ۔ یہ دونوں علی عادل شاہ کے دور کی دو شخصیات تھیں ۔ جن کے لیچرر علمی کی دھوم مارتے بیجاپور میں بھی ہوئی تھی ۔ ”گلشن عشق“ میں نصرت نے عشق و ہزم کے رنگ ابھارتے

تھے ۔ ”علی نامہ“ میں رزم و بہات کے نقشے پیش کرتے ہیں ۔ اس کی ماری ”علی نامہ“ کے آخر میں خود مصنف نے اشارہ کیا ہے :

دیکھو بات منج عشق میں بے جواب کہ ہے گلشن عشق حاضر کتاب  
جو ہوتے ہیں معشوق و عاشق میں کام کیا ہوں او سب باز کیاں سون تمام  
دیکھیں رزمہ گر کہنے کا پتر یوں شعر یو ہے سخن مختصر  
سوار پا یک یک ازم کی انجمن کھلایا ہوں خوش رزم کے پھولین  
کیا ہوں سخن مختصر بے گمان کہ یو شاہ نامہ دکن کا ہے جان  
علی عادل شاہ قانی شاہی ۱۰۶۷/۸۱۰۶۷ ع میں تخت سلطنت پر بیٹھا اور

اس کے ابتدائی دس سال مختلف جنگوں اور بہات میں گزرتے ۔ ۱۰۷۶/۸۱۰۷۶ ع کے آخر تک یہ سب بہات کم و بیش ختم ہو جاتی ہیں اور بادشاہ اپنا سارا وقت عیش و عشرت میں گزارنے لگتا ہے ۔ ”علی نامہ“ علی عادل شاہ کے ابتدائی دس برسوں کے دور حکومت کی منظوم تاریخ ہے ۔ نصرت نے ”علی نامہ“ میں ان تمام جنگوں ، فتوحات ، سیاسی واقعات اور سرکوں کو تفصیل سے پیش کیا ہے ۔ اس میں ایک طرف اس دور کی حقیقی ، جیتی جاگتی تصویر سامنے آ جاتی ہے اور دوسری طرف یہ ایک رزمہ مثنوی کی شکل اختیار کر رہی ہے ۔ اردوسی نے ”شاہنامہ“ میں پورے ایران کی عہدوں پرانی تاریخ و تہذیب کو موضوع سخن بنایا تھا ۔ نصرت نے ایک دکنی سلطنت کے صرف دس سالہ دور کو اپنا موضوع بنایا ہے ۔

علی نامہ ایک طویل رزمہ مثنوی ہے ۔ اس کی ہشت وہی ہے جو گلشن عشق یا دکن کی دوسری بڑی مثنویوں میں ملتی ہے ۔ اسے مختلف حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور گلشن عشق کی طرح ، ہر حصے کے شروع میں ، بطور عنوان ایک یا دو شعر دیے گئے ہیں ۔ عنوان کے یہ اشعار ایک ہی ہر اور ایک ہی زمین میں لکھے گئے ہیں ۔ ان سے ایک طرف قصص و مضامین کی طرف اشارہ ملتا ہے اور دوسری طرف ، اگر ان سب کو یکجا کر دیا جائے تو ، ایک مکمل لایہ قصیدہ بن جاتا ہے ۔ مثنوی کی ابتدا حمد سے ہوتی ہے ۔ پھر مناجات ، نعت ، ذکر ، سراج ، منقبت ، مدح ، سلطان علی عادل شاہ ، پیپر لقمہ کتاب اور مندر جشور جلوس کے تحت اشعار لکھے گئے ہیں ۔ اس کے بعد سبوا جی سے جنگ ، جوہر صلابت خان کا

موجود تھی۔ نئی سطح پر اس نے ”اعلیٰ نامہ“ میں شاہنامہ کے معیار کو سامنے رکھا ہے۔ اس معیار نے ”اعلیٰ نامہ“ کو وہ فراہیت بخشی کہ آج تک اردو شاعری میں یہ اپنی شاعرانہ عظمت کی وجہ سے بے مثال ہے۔

رزمیہ اس سلسلہ نظم کو کہنا جاتا ہے جس میں کسی ایک یا ایک سے زیادہ اشخاص کے کارناموں کو اجاگر کیا جائے۔ رزمیہ میں اس دور کی تہذیب و اس کی معاشرت اور اس کا کلچر واقعات کا حصہ بن کر آتے ہیں۔ اس طرح رزمیہ نظم صرف واقعات کا بیان ہی نہیں بلکہ اس تہذیب کی تاریخ بھی بن جاتی ہے۔ رزمیہ نظم میں واقعات وضاحت اور تفصیل کے ساتھ پُر وقار اور پُر شکوہ انداز میں بیان کیے جاتے ہیں جس میں زور بیان سے ایسا لہجہ اور ایسی روانی پیدا کی جاتی ہے کہ اسے تیزی اور پُر جوش روانی کے ساتھ پڑھا جاسکے۔ موقع و محل کے مطابق لہجے اور اسالیب بدلتے جاتے ہیں لیکن زور بیان اسی طرح باقی رہتا ہے۔ ان سب واقعات کا چال کسی ایک تاریخی یا مرکزی کردار کے گرد ہوتا جاتا ہے۔ کارناموں کی عظمت سے نظم کی عظمت اور نظم کی عظمت سے کارناموں کی عظمت بروئے کار آتی ہے۔ ”اعلیٰ نامہ“ اس اعتبار سے ذہنی زبان کا شاہنامہ اور اردو زبان کی چلی اور واحد رزمیہ نظم ہے۔ عبدل کے ”ابراہیم نامہ“ میں بادشاہ کی بزم کا حال بیان کیا گیا ہے۔ ”خاور نامہ“ رستمی میں حضرت علیؑ کی مرکزی کردار کی حیثیت ضرور رکھتے ہیں لیکن ان کے سارے کارنامے خیالی ہیں۔ ”اعلیٰ نامہ“ نہ صرف صحیح تاریخی واقعات پر مبنی ہے بلکہ علی عادل شاہ ایک زائد اور حقیقی شخصیت بھی ہے۔ ”اعلیٰ نامہ“ سے مغلوں کی ان جنگی غلطیوں اور شکستوں کا حال بھی معلوم ہوتا ہے جن کا ذکر شاہی ہند کی کسی تاریخ میں نہیں ملتا۔

”اعلیٰ نامہ“ پڑھنے وقت یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعری کا ایک معنوی ہے جو موجدیں مار رہا ہے۔ خشک تاریخی واقعات کو جیسا شاعرانہ حسن بیان کے ساتھ لکھنے نے لکھا ہے وہ ایک ایسا کمال ہے جس تک کوئی دوسرا شاعر نہیں پہنچا۔ طویل رزمیہ نظم لکھنا اور اس میں توازن، حسن اور شاعرانہ خوب صورتی کو ہر موقع اور ہر سطح پر قائم رکھنا کسی معنوی ذہن کے شاعر کا کام نہیں ہے۔ ایک ایسے دور میں جب اردو زبان اظہار کے نئے معیاروں کی تلاش میں سرگردان تھی، ”اعلیٰ نامہ“ عظمت کے معیار کا درجہ رکھتا ہے۔

لکھنے کا قلم ایسی روانی اور چابک دستی سے خیال و جذبہ کو اظہار کے عالم میں لٹا رہا ہے، اس کا تخیل قضا اور موضوع کو اس طور پر سمجھتا ہے کہ میدان جنگ کے نقشے، لوجیوں کی سرنگہ آرائی، قلموں کے حاصرے، تلواروں

سوا جی سے جنگ کے لیے بھجوا جانا اور فتح پتہ کو امان کیا گیا ہے۔ چوتلہ فتح قلعہ پتہ علی کے دور حکومت کا ایک اہم واقعہ تھا اس لیے علی کی شان میں ایک قصیدہ بھی لکھا گیا ہے۔ فتح پتہ کے بعد علی عادل شاہ جوہر حلیات خان کو شکست دینا ہے جو سیوا جی سے مل گیا تھا۔ اس فتح کے موقع پر نصرت نے ایک اور قصیدہ لکھا ہے۔ اس کے بعد قلعہ رانپور کو موضوع قرار دینا ہے اور آخر میں طبعہ تاریخ مرگہ بد جوہر حلیات خان لکھا ہے۔ علی عادل شاہ کی بیجاپور واپسی پر ایک اور قصیدہ لکھا ہے۔ غازیپور کے بیان میں بھی ایک قصیدہ لکھا ہے۔ اس کے بعد فتح ملک سناٹا کا حال بیان کیا ہے۔ سیوا جی اور شالہ خان کی جنگ کا حال لکھا ہے۔ ۱۶۶۷ء میں سیوا جی نے صورت کو تخت و تاراج کر دیا تھا، اس کی تفصیل شاعرانہ پرمغنی کے ساتھ بیان کی ہے۔ سیوا جی کے خلاف علی عادل شاہ اور اورنگ زیب کے اتحاد پر ایک مثنوی لکھی ہے۔ اس کے بعد خواص خان کی سیوا جی سے لڑائی اور سیوا جی کی شکست کا حال بیان کیا ہے۔ جیسے سنگھ اور سیوا جی کی جنگ اور سیوا جی کی شکست اور جسے سنگھ کا اسے مراعات دینے کا واقعہ لکھا ہے۔ یہ مراعات مغلوں اور عادل شاہوں کے درمیان معاہدے کے خلاف تھیں۔ نصرت نے ان پہلوؤں کو خاص طور پر نمایاں کیا ہے۔ اس کے بعد نصرت نے جسے سنگھ سے جنگوں کا حال بیان کیا ہے۔ جہاں ان جنگی تیاریوں، مشوروں اور اندرونی حالات کو بھی تفصیل سے بیان کیا گیا ہے جو بیجاپور نے مغلوں کے خلاف کیں۔ یہ جنگ اور واقعے کی ذیلی سرخی بھی قائم کی گئی ہے۔ جہاں جسے سنگھ سے اس بڑی جنگ کا حال بھی بیان کیا گیا ہے جس میں سفل میدان جنگ چھوڑ کر بھاگ گئے تھے۔ نصرت نے عبداللہ قطب شاہ کی فوج اور مدد کا بھی ذکر کیا ہے۔ قطب شاہی سردار، ایک نام خان کی دربار بیجاپور میں آمد کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ جسے سنگھ کی شکست اور اس کی موت کا ذکر بھی دلچسپ پیرائے میں کیا ہے اور اسی کے ساتھ ”اعلیٰ نامہ“ ختم ہو جاتا ہے۔

فتح کے موقع پر جو بادشاہ کی مدح لکھی ہے، اسے قصیدے کا نام دیا ہے اور باقی ہر واقعے، ہر موسم اور ہر سرے کو مثنوی کا نام دیا ہے۔ سہات اور جنگوں کے نقشے، لوجیوں کے نمائندے، لشکر آرائی، میدان جنگ، فوجوں کا کوچ، جنگ کی تیاری اور فتح و شکست کے واقعات کو شاعرانہ انداز میں تاریخی صحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ”اعلیٰ نامہ“ لکھنے وقت نصرت کے سامنے شاہنامہ فردوسی کی روایت



کی ہمت، لیزوں کی یورش، گھوڑوں کی چستی، فوجوں کا دہرایا اور ساری کیفیات و مناظر کی جیتی جاگتی تصویر آنکھوں کے سامنے بھر جاتی ہے۔ "علی نامہ" میں نصیری نے تاثر کا تصور بھونک کر تاریخی واقعات میں شاعرانہ اثر آفرینی کا عنصر شامل کر دیا ہے اور یہی تخلیقی عمل اس کی حقیقی عظمت کا ضامن ہے۔ میدان جنگ کی ایک ہانسی سے جھلک ان چند اشعار میں دیکھیے :

کھٹا کھٹا نے کھڑکان کے تون شور اٹھایا

جو کن میں پہاڑوں کے لرزا چھوٹا

بلا نیت، میں تھی سو ہوشیار ہوتی

اجل خواب غفلت نے بیدار ہوتی

سلاحخان میں کھڑکان جو دھسنے لگے

اگن دور رکت مل برسے لگے

ہویان لٹو کیا د چھٹکان ہوا پر ہزار

میں تیغ جھپیان نے شعلے ہزار

بھڑکناں کے کھڑکان کی چنگیاں نے روپ

ہوا گرم چٹنا سو سب گرم دھوپ

ہوا پر شرازیان کا ات کھیل تھا

اڑے لہو سونے آگ پر تیل تھا

فرنگانہ لہو کے کھلاے دسیں

ایمان پر نے دھواں لیا لے دسیں

یوں کو سرنگ رنگ پیدا ہوا

شفق اب پر سب ہویا ہوا

اب دوسرا رنگ دیکھیے۔ سیوا جی کے کردار کے غد و خال اس طور پر ابھارے ہیں کہ اس کی شخصیت و کردار کی تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے :

جو کون کا رہا کا چوہاں ہے یہ

خدا پامن نا اس کو ہیود ہے

اٹا ہات کون کاڑ مودی کا نام

سہویا کر جو ایک فتنہ انگیز تھا

دکن کی زمیں بیچ فقیر نساد

رعیت چٹا خوار اوس شوم تھی

جو بد اصل تھا سو بڑا دور تھا

رہ گیا اس تھی صاحب سے باغی تھا

کسی واقعے، کسی منظر، کسی مضمون، کسی خیال و کیفیت کے اظہار میں بھی نصیری کا قلم نہیں رکتا۔ واقعہ نگاری، تسلسل بیان اور قدوت اظہار اس کی وہ خصوصیات ہیں کہ دکنی اردو کا کوئی شاعر اس کو نہیں پہنچتا۔ جتنے الفاظ صرف "علی نامہ" میں نصیری نے استعمال کیے ہیں، شاید اس کسی ایک طبع زاد نظم یا مثنوی میں استعمال ہوئے ہوں۔ اس نے اپنے متروک اسلوب کے باوجود، اردو زبان کو جس طور پر مانجھا، صاف کیا اور آگے بڑھایا یہ اسی کا کمال بن ہے۔ جب نصیری یہ دعویٰ کرتا ہے کہ :

قلم ہے مرا مست ہاں نے چڑ جگر رخ کیا فتح کیتا ککر  
لشان آج منج طرز ہے بے مثال حقان میں سخن کے پتی ہری فعال  
دوسے شعر منج دل کون مردان کے جوش کہ ہر حرفہ ہے دست زہ یوش  
تو بہ صرف شاعرانہ لہجہ نہیں ہے بلکہ اس کی شاعری کی وہ قوت اور اس کا وہ حقیقی معیار ہے جو اس نے "علی نامہ" میں پیش کیا ہے۔

"تاریخ اسکندری"، جس کا اصل نام "فتح نامہ" چلول خان<sup>۱</sup> ہے، نصیری کی ایک اور تصنیف ہے جو ۱۰۸۳-۱۰۸۴ھ/۱۶۷۲ء میں بالہ تکمیل کو پہنچی۔ نصیری نے اس مثنوی کے آٹھویں شعر کے ایک مصرعے میں اس کے سال تصنیف کی طرف خود بھی اشارہ کیا ہے : ع

سہم ہوز اس پر جو تھے تین سال (۱۰۸۳-۱۰۸۴ھ/۱۶۷۲ء)

علی عادل شاہ ثانی شاہی (م-۱۰۸۳ھ/۱۶۷۲ء) کے انتقال کے بعد جب اس کا باجی سالار بیٹا سکندر تخت سلطنت پر بیٹھا تو ایک بار پھر سرزمین دکن میں بھونپال آ گیا۔ ادھر اسرا نے اقتدار کے لیے سازشیں شروع کر دیں اور آدھر سیوا جی نے قلعہ پٹانہ پر قبضہ کر لیا اور چاروں طرف یورش کرنے لگا۔ خواص خان نے سیوا جی کے مقابلے کے لیے چلول خان<sup>۲</sup> کو بھیجا۔ دو روز سخت مقابلہ رہا۔ چلول خان نے اسی ہامدی اور بہشت و استقلال سے سیوا جی کا مقابلہ کیا کہ اس کا لشکر منتشر ہو گیا اور دوسرے دن چلول خان (م-۱۰۸۸ھ/۱۶۷۷ء) نے لیا حلقہ کر کے اسے شکست دے دی۔ نئے بادشاہ کو تخت نشین ہونے چند ہی ماہ

۱۔ مخطوطہ "انجمن ترقی اردو پاکستان" اصل مخطوطے میں یہی نام دیا گیا ہے لیکن خود مثنوی میں نصیری نے اسے "تاریخ اسکندری" کے نام سے موسوم کیا ہے : ع

کھنار ہو تاریخ اسکندری

۲۔ واقعات، محکمات، بیجاپور : جلد اول، ص ۳۱۸۔

گزرے تھے اور یہ اس کے دور سلطنت کی پہلی فتح تھی۔ بادشاہ کی تخت نشینی کو ایک شکون سمجھا گیا اور سارے بیجاہور میں فتح کا جشن منایا گیا۔ نصری نے اسی دو روزہ جنگ کو اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔

مولوی عبدالعزیز نے "گلشن عشق" اور "علی نامہ" سے اس کا مقابلہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "یہاں نصری کے کلام میں وہ زور اور شگفتگی نہیں ہے جو اول الذکر دونوں مثنویوں میں ملتی ہے"۔ "تاریخ اسکندری کا مقابلہ علی نامہ سے اس لیے نہیں کیا جا سکتا کہ "علی نامہ" علی عادل شاہ کے ہنگامہ پروردس سالہ دور کی بڑی سہاگ کی تاریخ ہے اور تاریخ اسکندری صرف دو روزہ جنگ کی داستان ہے جس میں سیوا جی سے قلعہ بنالہ واپس لیا گیا تھا۔ اس کا مقابلہ پورے علی نامہ سے کرنے کے بجائے اگر کسی ایک جنگ کے بیان سے کیا جائے تو معقول ہوتا ہے کہ اس میں وہی زور بیان، وہی شگفتگی اور وہی شاعرانہ قوت موجود ہے جو نصری کے کلام کا طرہ امتیاز ہے۔ "تاریخ اسکندری" کو اگر علی نامہ میں ملا دیا جائے تو اس میں کوئی ایسا ارق محسوس نہیں ہوتا کہ اُسے کسی طرح بھی کمزور کہا جا سکے۔ نصری کی شاعریت یہاں بھی اسی طرح موجود ہے جس طرح علی نامہ اور گلشن عشق میں۔ یہاں بھی مثنوی کی وہی پشت ہے جو کم و بیش علی نامہ میں ملتی ہے۔ مثنوی کو سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور اسے ان تمام مراحل سے گزرا ہے جن سے اس نوع کی مثنویاں گزرتی ہیں۔ تیاری، فوجوں کا کوچ، آہن کے صلاح مشورے، معرکہ آزادی، لشکر کشی، میدان جنگ سب کا بیان آیا ہے۔ ساتویں حصے میں گھنسان کی جنگ اور بھول خان کی فتح کا حال بیان کیا ہے۔ اس رنگہ معنی کو علی قلیہ کی کسی جنگ کے خال میں ملا دیا جائے تو اس میں وہ ساری خصوصیات نظر آئیں گی جو نصری کی شاعری میں عام طور پر ملتی ہیں۔ میدان جنگ میں سخت رن پڑ رہا ہے۔ نصری فہرست کی آنکھ سے اسے ہوں بیان کرتا ہے: دھوئے کٹر تاباں سے دشمن کے گوش کیا منہ بھیجا ہو جاگے سے ہوش لغاروں کے میدان پدے لگیا کھڑا تھا سو چل رقص کرتے لگیا جو ثواب کر رخ بے لطف کے دھیر ارنے لگیا صف سوں ایک مشت تیر دے چھوڑ سو مرغ۔ لیران بشتاب نے بیٹھ ان سر کے کالباں میں آب خدنگان کو بھالیاں یہ کارہوں کرے پوچھو کہ مگرے ہیں بھانٹے بھرے

۱۔ نصری: از عبدالعزیز، ص ۲۲، مطبوعہ المجمع ترقی اردو پاکستان، ۱۹۵۲ء۔

دے سر جب یک تیر پٹھے بد ٹول  
جس فوج یک بل میں ہوئی بوٹ بھاٹ  
کسے تون کہ گدڑی یہ باقی چھوٹا  
نظر رن کے مردہاں کوں دیکھت تھکی  
ہوا کوچ اون بھرے لیو ٹھاڑن ٹھاڑن  
کے حکم سب پر کہ اب بس کرو  
بھلے مرد کا مرد پر وار ہے  
کہہیں بھر کہ "مردے پکڑ آئیں گے  
جس بات کر شکر حق لیا گیا

مشرق و محل کے مطابق یہ زور بیان پوری مثنوی میں ملتا ہے۔ یہاں بھی علی نامہ و گلشن عشق کی طرح نصری کی "پر گوئی اور قادر الکلامی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن "علی نامہ" کے مقابلے میں "تاریخ اسکندری" میں ایک کامیاب فرق یہ ہے کہ یہاں زبان بدل رہی ہے اور اس میں فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ مقابلاً گہرا ہو گیا ہے۔

زبان کی شیرینی، فہرست کی پرواز اور چند الفاظ میں معنی کا دفتر بیان کر دینا نصری کی شاعری کی وہ خصوصیات ہیں جو ہمیں اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں اس طور پر نظر نہیں آتیں۔ قصیدوں میں اس تخلیقی عمل نے ایک ایسا رنگ بنایا ہے کہ نصری اردو کا پہلا بڑا قصیدہ نگار بن کر سامنے آتا ہے۔ "علی نامہ" میں نصری کے سات قصیدے ملتے ہیں۔ گلشن عشق اور علی نامہ کے عنوانات ملا کر دو اور قصیدے بن جاتے ہیں۔ اگر ہجو، مدح، علی عادل شاہ، قصیدہ گوہڑا مانگنے کی درخواست میں اور قصیدہ چرخیات کو بھی شامل کر لیا جائے تو اس طرح نصری کے کل قصائد کی تعداد تین ہو جاتی ہے اور یہ اتنی بڑی تعداد ہے اور ان کا شمار اتنا بلند ہے کہ اردو کے بلند پایہ قصیدہ نگاروں میں نصری کا شمار کیا جانا چاہیے۔

قصیدوں کا مطالعہ کرتے وقت یہ بات پیش نظر رکھنی چاہیے کہ قصیدے کا موضوع بنیادی طور پر مدح و تعریف ہے۔ قصیدے میں شاعر اپنے مروج کی تعریف کرتا ہے۔ اس کی خوبیاں بیان کرتا ہے۔ اس سے انتہائی عقیدت کا اظہار کرتا ہے۔ اس کی شجاعت، عقل و دانش، عدل و سخاوت کی مدح کرتا ہے۔ اسی لیے شاعرانہ خیالہ قصیدے کے لیے ضروری ہے۔ شاعرانہ خیالہ کے لیے ضروری



لصرقی کا قصیدہ چرخیدہ اپنے جوش و خروش ، انداز بیان ، غنیمت و معنی آفرینی ، موسیقانہ آہنگ اور خوب صورت ہر کی وجہ سے ایک اور شاہکار قصیدہ ہے ۔ یہ قصیدہ چرخیدہ ہے اور اس میں الفاظ و اصطلاحات چرخ سے متعلق لائی گئی ہیں اور نفس مضمون انہی کے ذریعے بیان کیا گیا ہے ۔

مارے دکھنی ادب میں اتنے بلند پایہ اور فارس کے معیار سخن کے مطابق قصیدے نہیں کسی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتے ۔ حیثیت مجموعی اردو قصائد کے ذکر میں جہاں ہم سودا اور ذوق کا اب تک نام لیجے آئے ہیں ، وہاں ہمیں مولانا لصرقی کا نام ان کے ساتھ ہی نہیں بلکہ ان دونوں سے چلے لینا چاہیے ۔ تاریخ اور تذکروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں مشاعروں کا عام رواج لیا اور ظاہر ہے مشاعروں میں فتح نامہ ، قصیدے اور مثنویاں نہیں پڑھی جاتی ہوں گی ۔ اس مقصد کے لیے ہر شاعر غزلیں اور رباعیاں کہتا ہوگا ۔ اگر ترتیب زمانی کے ساتھ ہمیں دور سے لے کر عادل شاہی و قطب شاہی دور تک غزلوں کی روایت کا سراغ لگایا جائے تو ہمیں غزل کی ایک باقاعدہ روایت یعنی ، سنوڑی اور پھیانی دکھائی دے گی ۔ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس نے غزل نہ کہی ہو ۔ مولانا لصرقی کی غزلیں بھی دکھنی کی اسی روایت کا ایک حصہ ہے ۔ اس کی غزل پر مثنوی و قصیدہ کی طرح اچھاویری اسلوب کا رنگ غالب ہے اور یہی وہ اسلوب ہے جو اس کی شاعری میں اپنے کمال کو پہنچتا ہے ۔

دکھنی غزل کے مزاج کے عین مطابق لصرقی کی غزل کا موضوع بھی عورت ہے جس سے وہ غزل کے اشعار میں اپنے عشق و محبت کے جذبات و خواہشات کا اظہار کرتا ہے ۔ چند غزلیں ، ہندوی شاعری کی روایت میں ، ایسی بھی ہیں جن میں عورت اپنے عشق کی کیفیات کا اظہار کرتی ہے ۔ لصرقی نے اپنی غزلوں میں ان عام عاشقانہ جذبات کا اظہار کیا ہے جو عام طور پر عشق میں اپیل آتے ہیں ۔ لیکن حسرت موہانی کی اصطلاح میں ، یہاں تعمیر عشق فاسقانہ ہے ۔ لصرقی کی غزل میں ایک خصوصیت ، جو شاہی کی غزلوں میں کہیں نظر نہیں آتی ، جسم کو چھوئے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی حسرت ہے ۔ اس کی غزلوں میں ایک قدیمہ پن اور عورت کو دیکھ کر رالہ لپکنے کا احساس ہوتا ہے ۔ یہ بات

ہے کہ خیال اور اظہار دونوں میں شاعرانہ سطح ناپ رہے ۔ یہ سطح مضمون آفرینی ، اُپر شکوہ الفاظ کے خوب صورت استعمال اور متنوعہ کرتے والے لہجے سے پیدا ہوتی ہے ۔ یہ بھی ضروری ہے کہ قصیدے سے شاعرانہ قوتوں کے علاوہ خود شاعر کی طبیعت و قابلیت کا اظہار بھی ہو رہا ہو تاکہ موضوع اس کی تادرائی کلاسی اور تعمیر علی سے متاثر ہو کر بیانے کو قبول کر لے ۔ گہری متجسسگی ایک اچھے قصیدے کے لیے ضروری ہے ۔ لصرقی کے قصائد اس معیار پر پورے اترتے ہیں ۔ یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ اس کے قصیدوں میں بمبالغہ ، بمبالغہ معلوم نہیں ہوتا ۔ علی نامہ میں بمبالغہ اس لیے حقیقت پسندانہ معلوم ہوتا ہے کہ جہاں قصیدہ علی عادل شاہ کی کسی جنگی سہم اور فتح کے بعد لکھا گیا ہے ۔ یہ قصیدے چونکہ بادشاہ کے دمن ساند دور حکومت کی منظوم تاریخ کا حصہ بن کر آئے ہیں اس لیے جہاں بمبالغہ غیر حقیقی معلوم نہیں ہوتا ۔ فتح کے بعد جس طرح اپنے بہادریوں اور منتظموں کی تعریف بڑھا چڑھا کر دل سے کی جاتی ہے ، مدح کی یہ نوعیت ”علی نامہ“ کے قصائد کی ہو جاتی ہے ۔ لصرقی کے یہ قصیدے اپنے بیانی و سیاق کے ساتھ سودا اور ذوق کے قصائد سے زیادہ فطری معلوم ہوتے ہیں ۔ اس بات کو یوں واضح کیا جا سکتا ہے کہ لصرقی نے علی عادل شاہ کی مدح میں جو الگ سے ایک قصیدہ لکھا ہے وہ قاتر کے اعتبار سے اتنا فطری معلوم نہیں ہوتا جتنے علی نامہ کے قصائد معلوم ہوتے ہیں ۔ یہ قصیدے تشبیب سے نہیں بلکہ براہ راست مدح سے شروع ہوتے ہیں ، اور اس کا سبب یہ ہے کہ اس قصیدے کے اس منظر میں وہ جنگ ہے جس کی فتح کا حال لصرقی چلے بیان کر چکا ہے ۔ قصیدہ عاشورہ اس لیے مزاجاً مختلف ہے کہ مذہبی موضوع کی وجہ سے چلے حسد ، نعت اور مثبت میں اشعار لکھے گئے ہیں اور پھر شہادت ، علی مرتضیٰ کھانی کا ذکر کر کے مطلع ثانی میں بادشاہ کی مدح کی گئی ہے ۔

ان قصیدوں میں لصرقی کی جولانی طبع ایک دریا کی طرح معلوم ہوتی ہے جو ہر جگہ اپنا راستہ بنا لیتا ہے ۔ منتظر کشی اور غنیمت کیفیات کے بیان کی وہ صلاحیت جو ہمیں گہری عشق میں نظر آتی ہے اور رزمہ واقعات کو شاعرانہ انداز میں جوش و جذبہ کے ساتھ بیان کرنے کی وہ صفت ، جو علی نامہ میں دکھائی دیتی ہے ، لصرقی کے قصیدوں میں مل کر ایک ہو گئی ہے ۔ قصیدہ ملناڑ ، جو علی نامہ کا آخری قصیدہ ہے اور دو سو بیس اشعار پر مشتمل ہے ، بیان کی رچاوت ، شوکت و شکوہ ، ترکیب اور قوت بیان کے باعث لصرقی کا شاہکار ہے ۔ اس قصیدے میں لصرقی نے مختصر الفاظ میں معنی کا دھڑ بھڑ دیا ہے ۔ اس طرح

۱۔ چرخیدہ مولانا لصرقی : (قلمی) ، المبین ترقی اردو پاکستان کراچی ۔ یہ قصیدہ دیوان لصرقی مرتبہ جمیل جالبی میں شامل ہے ۔

غنائف تذکروں سے معلوم ہوتی ہے کہ نصیری اور شاہی کے فریبی تعلقات تھے ۔ وہ نہ صرف اس کے دربار کا ملک الشعراء تھا بلکہ اس کا مجلس بھی تھا ۔ جب شاہی کے ساتھ خلوت میں شعر و شاعری کی محفل جمع ہوگی ، شراب کے ساتھ شاہی اپنی من پسند عورتوں سے دائر عیش دیتا ہوگا اور ایسے میں نصیری کی حیثیت ایک تماشاخی سے زیادہ نہ ہوتی ہوگی ۔ ایسے ہوش ربا اور ایمان فروغ ماحول میں نصیری لہلہہ ہن سے اس حسین عورت کو کنگ ہی سمجھتا ہوگا جو شاہی کے پتلون میں بیٹھیں جام اور لب سے ماحول کو خواب آور بنا رہی ہوگی ۔ اس کی تجزیوں اسی رنگر محفل کا اظہار کرتی ہیں :

ہے نصیری جگت میں جنم احسن کا ہوگا  
نعت نصیر ایسی ہائے ہم دے دل حیر کیا  
قانع ہکت ہی مہر جو کرتا سو ایک کر  
اجنوں کوں دیکھتی ہے عبت گھور گھور کیا  
خویاں کے دل کے بازار کا ہفت ہے نصیری  
کڑوا ہے دل تو مٹوں کوں چکا جس شکر لکھو

یہاں حسن و عشق کا وہ علوی تصور نہیں ہے جس کا اظہار اس نے علی نامہ اور گلشن عشق میں کیا ہے ۔ چاہے نصیری کی غزلوں کا تصور عشق عورت کے جسم سے پیاس بجھانے تک محدود ہے ۔ یہ چند شعر دیکھئے ۔ ہر شعر میں پیاس بجھانے کی خواہش کا اظہار ہو رہا ہے :

چاکھیا ہوں جب ادھر تے تیرے شہناب میں  
مٹتا نہیں ہوں تب تے زین ہر جلاظ میں  
چل وصل کا شربت چکا مجھ دیکھ بنگالی  
رہا کی اجلی کی جو سبادا فلک آوے  
اس خام سن میں دیکھو کیا چٹنگی کا من ہے  
دینے کوں وصل کابل لینے کوں جٹو اوتالی  
مرحمت نصیری ہوں چل سی نہ تھہ حریفی  
خویاں کی یزم کا ہے وہ رنلر لا آتالی  
یوں کاتھان کا بار ہے تمہ لاف پر ڈھلک  
زم زم کے جوں کٹوئے نہ لگی زین کی گھڑی  
تھہ دل نے ہی لٹھا لکھ تھہ چمک میں روز وصل  
دستی شب فراق تیری زلف نے بڑی

غالم کی تب تے نصیری پروا سٹا سلام  
جب تھہ شراب حسن کی مستی اُسے بڑی  
رات وصل لاتی ہے ۔ محبوب سالو ہوتا ہے ۔ اس لیے رات عزیز ہے :  
جہ لقا میں دن تے لائے رات خوش  
دل رہوں جس دل میں تیرے سات خوش  
یوسہ نئی زندگی جھٹاتا ہے :

حیات بخش لکھا یوسہ تھہ شکر لب کا  
کہ تھہ ادھر تے میرے جیو کوں پھر کے دان لیا

جب رات ہو ، محبوب ساتھ ہو ، یوسہ نئی زندگی بخش رہا ہو تو پھر سدا بدہ کہان  
لاتی ہے :

ہر ت کے مد کے بے مد کوں نہ پوچھو بات مسد مد کی  
کم جیو مرست ہوئے بیچ ہی لٹتا ہے سب جس سون

جب محبوب سنے کی کہان لائی کر سامنے آتا ہے تو عاشق دل تھام کر رہ  
چلا ہے :

پکڑے ہد دل انگ سون نکو چپ بھوان کوں تان  
سہڑے شکار ہو تو چڑائی کہان کیا

اسی لیے ایسے میں جاوت کی نہیں خلوت کی ضرورت ہے :

بولیا ہو سنگ میں کہ ادھر کان دھر سکی  
لک سن لے ہو کتا ہوں سر خلوت کی بات ہلوں

جب محبوب ایسا ہو اور خلوت بھی سورا جائے تو جسم کے پھٹوں کو ٹوڑے  
اور کھانے کی خواہش شدید تر ہو جاتی ہے :

تیرے اولار پھل پر تھت دھریا تو ٹوڑ لیٹوں لا  
ساجے اتنا بھی حاصل کیا نہ ہوتا تھہ جوانی کا

”نار پھل“ پستان کے لیے کئی خوب صورت ترکیب ہے ۔ تقریباً تین سو سال بعد  
سیدی قادری ”مقام الشباب“ کی ترکیب تراشتا ہے جو نار پھل کے مقابلے میں  
میکانکی معلوم ہوتی ہے ۔ نصیری کے ہاں تصور عشق جنسی و جسمانی ہے ۔ عورت  
بھی ایسی قسم کے جذبات کا اظہار کرتی ہے :

میں بست ہو کر بیچ میں ہے تاب ہو رہی تھی لب  
پاتان ہرم کی کالی کر نتجہ کیوں چکانا سا دے



ہزاروں ادھر پر ادھر تکی پر لطافت کے ہنر  
ایسا مگر منجمد سات کمر بنوں دلریا تا سا دے  
گشتی میری اسد کہ تھی ابرہ کے طولان میں  
تس پر مدن گرداب ہو پھر پھر ڈھالتا سا دے

نصرتی کی غزل میں رنگ و بیاں منانے کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں جہاں  
نصرتی کی جنسی تشنگی اور گدور سے لہندہ پن سے نکلنے والے کی بیوڑی شامل  
ہے وہاں شاہی کی پسند کا بھی دخل ہے جس نے اسی قسم کے اشعار پر داد دی  
اور شاعری کو شرب کی طرح قازلیتوں کے ساتھ دائر عیش کے لیے استعمال کیا۔  
اس نے شاہی کی قربانیں پر اسی قسم کی غزلیں لکھیں اور بادشاہ وقت سے اس  
ہنر کی داد لی۔ ایک نقطے پر اس کی طرف اشارہ بھی کیا ہے :

غزل فرماتے پر شاہی کہیا اے نصرتی جھٹوں توں  
جگت گزرنے پسند کرنے کوں کر کوششیں اس سس سوں

نصرتی کی غزلوں میں غزلت، جذبہ اور معنی آفرینی کا وہ تخلیقی عمل، جو  
اس کی طویل نظموں کی خصوصیت ہے، نہیں ملتا۔

نصرتی نے رباعیاں بھی لکھی ہیں جن میں سے چند حمد و نعت میں ہیں اور  
کچھ نامحمانہ و عاشقانہ ہیں۔ ان رباعیوں کی زبان غزلوں کی زبان کے مقابلے میں  
زیادہ صاف ہے اور اس جدید اسلوب سے قریب تر ہے جو آئندہ دور میں ولی کی  
شاعری میں ابھرتا ہے۔ اپنے دو مضمونوں میں سے ایک میں محبوب کے حسن کی  
دلربائی کی تعریف کی ہے جس نے اس کے وجود کو ہلا کر رکھ دیا ہے۔ اسی  
لیے چلے بند میں اس کا لہجہ دہائی کا لہجہ ہے اور نرپ کے مصرع ”فریاد ہے  
اے شاہ! دلا داد بہارا“ سے بھی یہی نرپ محسوس ہوتی ہے۔ ”برہ کی آگ میں  
عاشق جل رہا ہے اور وصل کا طالب ہے۔ اس غمگینی میں عشق کے بعد اور وصل  
سے چلے کی کیفیت کا اظہار کیا گیا ہے۔ دوسرا غمگینی شاہی کی غزل کی تضمین ہے  
جس میں عشق کے ”کھیل“ کو موضوع سخن بنایا ہے۔ اس میں ”عشق“ کی  
آنکھ بھولی کا ویسا ہی تمثیل ہو رہا ہے جسے لی چلے اپنے شکار سے کھینچتی ہے۔

بہشت شاعر نصرتی قدیم اردو کے عظیم ترین شاعروں میں سے ایک ہے جس  
نے ہزیمہ اور رزمیہ دونوں قسم کی طویل بینویاں لکھ کر اپنی شاعرانہ عظمت کا  
لوہا منوایا ہے۔ تصدیق میں اس کا نام سودا اور ذوق کے ساتھ لیا جاتا چاہیے۔ وہ

ایک نامعلوم فنکار ہے جسے یہ معلوم ہے کہ وہ کیا تخلیق کر رہا ہے اور اس کی  
ہشت و لومیت کیا ہونی چاہیے۔ یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ جب قتی  
اور شاعرانہ اعتبار سے وہ اتنا عظیم شاعر ہے تو آخر اب تک اردو ادب کی تاریخ میں  
نصرتی کو وہ مقام کھوں نہ مل سکا جو اس کے بعد کے شعرا میں سے ولی کو  
میسر آیا؟ اس کی وجہ نصرتی کی شاعری نہیں بلکہ اظہار و بیان کی وہ روایت ہے  
جس میں نصرتی نے اپنے کمال شاعری کو پیش کیا اور جو مقلوں کی فتح دکن  
کے بعد ادب کے معیاری اسلوب کی حیثیت سے متروک ہو گئی۔ نصرتی کی زبان  
معیاری دکنی تھی جس کے اظہار و بیان کا ایک لہجہ معیار خود نصرتی نے قائم  
کیا تھا :

دکن کا کیا شعر چوں فارسی

اگر دکن کی یہ سلطنتیں باقی رہیں اور دکنی اردو کا یہ روپ قائم رہتا تو آج بھی  
نصرتی قدیم دور کا سب سے بڑا شاعر قرار پاتا۔ لیکن ہوا یہ کہ مقلوں کی فتح کے  
بعد شمالی ہند کی زبان دکنی ادب کی روایت پر غالب آگئی اور تیزی سے سارے  
شرعیہ میں پھیل کر ادبی اظہار کا واحد معیار بن گئی۔ یہ تہذیبی و لسانی تبدیلیوں  
کی ستم طرینی ہے جو تاریخ کے موڑ پر اکثر اس طرح اچانک آتی ہیں کہ بڑے  
درخت گر جاتے ہیں اور پھر یہ ہوتا ہے کہ چھوٹے درخت بڑے نظر آنے لگتے ہیں۔  
اسی ستم طرینی نے نصرتی کو چھوٹا اور ولی کو بڑا بنا دیا۔ ابھی نرائن شفقتی  
نے نصرتی کے ذکر میں اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ ”اشعار او اکثر مضامین  
قازہ دارد و معانی بیگناہ را بالفاظ آشنا می سازد“۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ اس بات کی  
طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ ”الفاظش بطور دکھتیاں پر زبانہ گراں می آید۔“  
انہی تہذیبی و لسانی تبدیلیوں نے نصرتی جیسے عظیم شاعر کو ”جو ہمیشہ شاعر  
ولی سے کہیں بلند ہے“<sup>۱</sup> نکال باہر کر کے تاریخ کی جھولی میں پھینک دیا اور  
خود دکھتیاں کو اس کی ”زبان گراں“ گزرنے لگی۔ شفقتی نے اپنے تذکرے  
میں نصرتی کی کمی تصنیف کا ذکر نہیں کیا۔ تہذیب کے سانچے بدلنے کے ساتھ جب  
اسلوب بدلنے میں تو عظیمین کس طرح مٹ کر اپنی معنویت کھو دیتی ہیں، نصرتی  
تاریخ کی اسی صفائی کی مثال ہے۔

۱۔ چشتیان شعرا : ص ۳۶۲، تعلیمات الجمعین ۱۹۲۸ء۔

۲۔ گلشن عشق : از عبدالحق، ص ۶۲، الجمعین قری اردو ہا کستان کراچی ۱

فنی معیار کے اعتبار سے اعلیٰ کے دور کے شعرا نے خصوصیت کے ساتھ اس کا گہرا اثر قبول کیا ہے۔ ہاشمی بیجاپوری، جو نصیری کے فوراً بعد کے دور کا سب سے بڑا شاعر ہے، فنی سطح پر نہ صرف نصیری کی پیروی کر رہا ہے بلکہ اسے آگے بڑھانے کی کوشش بھی کر رہا ہے۔

☆☆☆

آئیوان باب

## نیا عبوری دور

(۱۶۵۷ء - ۱۶۸۵ء)

جیسا کہ گزرا چکا ہے، نصیری نے اپنے دور کی شاعری پر دو گہرے اثرات چھوڑے! پہلا اثر تو یہ تھا کہ اس نے زبان و بیان کا ایک ایسا معیار قائم کیا جس تک دکنی شاعری اب تک نہیں پہنچی تھی۔ دوسرا اثر یہ تھا کہ اس نے بہت اور مواد کے گہرے رشتے کو واضح کیا اور اپنی شاعری میں ایک نئی فنی توارن کو قائم کیا۔ پہلا اثر دکنی زبان و بیان کے نکمائی باہر ہونے کے ساتھ ہی آئندہ نسل کے شعرا کے لیے زیادہ باطنی نہیں رہا۔ لیکن دوسرا اثر ادب کا فنی معیار بن کر نہ صرف آنے والے شعرا کے لیے قابل قبول رہا بلکہ انھوں نے اسے آگے بڑھانے کی کوشش کی۔ ہاشمی کے ہاں یہ دونوں اثرات نظر آتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ یہ بات بھی شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ دکنی ادب کا اظہار بیان، ہاشمی کے دور کی طرح، ایک بار پھر عبوری دور سے گزر رہا ہے۔ ہاشمی کے ہاں یہ معلوم ہوتا ہے کہ زبان و بیان کا دریا ایک تباہی مولا لے رہا ہے اور اب اس کا رخ شمال کی طرف ہے۔

یہ وہ دور ہے کہ شمالی ہند کے سیاسی، تہذیبی و انسانی اثرات خارج دکن پر چھانے جا رہے ہیں۔ گہنا گہوڑی کھڑی ہے۔ بس موسلا دھار بارش ہوا چاہی ہے۔ اس دور میں دکن کی تہذیب سے وہ تندی و تیزی غائب ہو گئی تھی جو اربعہ بیانی زلفہ تہذیبوں کا خاصہ ہوتی ہے۔ علی عادل شاہ ثانی شاہی نے اورنگ زیب عالمگیر سے صلح کر لی تھی اور سلطنت بیجاپور کے شال کا حصہ، جس میں شولاپور کا قلعہ بھی شامل تھا، مغلوں کو دے دیا تھا۔ ادھر سیوا جی کو چوتھ دے کر اس کا منہ بند کر دیا تھا۔ تاریخ بتاتی ہے کہ جب کوئی تہذیب ضعف ہوتی ہے، اس میں لمباہمت پیدا ہو جاتی ہے۔ جسم و جنس کی فطری ماری





تہذیب پر غالب آجاتی ہیں اور خود شرفائے بزدلی شب سے اہم قدر کا درجہ  
اٹھار کر لیتی ہے۔ قنوتِ عمل، مرادہ بن، خود کو انہی قدروں اور خیالات  
کے ساتھ ہم آہنگ کر کے آگے بڑھنے کا جذبہ سرد پڑ جاتا ہے۔ علی و سکندر  
عادل شاہ کے دور میں سارے دکن کی تہذیب اس عمل سے گزرتی دکھائی دیتی ہے۔  
شاہی اور اہلِ بستی کی غزل تہذیب کے اسی زمانہ بن اور بے عملی کی ترجمانی کر رہی  
ہے۔ ہاشمی کی غزل بھی اسی مزاج کی ترجمان ہے جہاں یہ تہذیب مرے سے چلے  
"یا ہر بیتی کو ہر کہ عالم دوبارہ نیست" کو فلسفہ حیات تسلیم کر کے جھٹک رہی ہے۔  
مات رہی ہے اور ہر چیز کو مٹنے ناپ میں ڈبو رہی ہے۔

سید میران سیاح خاں ہاشمی (م - ۱۰۹۰ھ / ۱۶۷۷ع) علی عادل شاہ ثانی  
(م - ۱۰۸۳ھ / ۱۶۷۰ع) کے عہد کا ممتاز شاعر اور شاہ ہاشم مہدوی (م - ۱۰۸۱ھ /  
۱۶۶۹ع) کا سرمد تھا۔ شاہ ہاشم نے اپنے نام کی مناسبت سے سید میران کو ہاشمی  
تخلص سے نوازا تھا۔ مثنوی "یوسف زلیخا" میں، جہاں ہاشمی نے سید محمد مہدوی  
جونپوری کی مدح لکھی ہے، وہاں اس بات کا بھی ذکر کیا ہے:

سکت کلاں ہے اتنی بیان دار میں      کروں وصف ہاشم کے اظہار میں  
اسی کچھ گھر کا ہوں میں سرفراز      اوسے ہاشمی مجد کوں بولیا نواز

ہاشمی بچپن ہی میں آنکھوں کی بیماری سے محروم ہو گئے تھے۔ تذکرہ نویسوں نے  
انہیں پیدائشی اندھا بتایا ہے لیکن کلام کی داخل شہادت سے یہ محسوس ہوتا ہے  
کہ وہ پیدائشی اندھے نہیں تھے؛ مثلاً رنگوں کا احساس کسی پیدائشی اندھے کو اس  
طور ہر پرگز نہیں ہو سکتا جس طور ہر ہاشمی کے کلام میں محسوس ہوتا ہے۔  
ہاشمی اندھے ہونے کے باوجود، ایک قادر الکلام اور "ہرگز شاعر تھے۔ انہوں نے  
مثنویاں بھی لکھیں، قصیدے اور غزلیں بھی۔ سوائے دیوانِ غزلیات کے ان کی  
دوسری چیزیں غیر مطبوعہ ہیں۔ ہماری نظر سے "ہاشمی در نعت و مدح مہدوی  
جونپوری"، "معراج نامہ"، "مثنوی عشقہ"، "مثنوی یوسف زلیخا" اور "دیوان  
ہاشمی" گزرے ہیں۔

"ہاشمی در نعت و مدح مہدوی جونپوری" ۸۸ بتوں پر مشتمل ایک مختصر  
کتاب ہے جس میں حمد، نعت، معراج، مدح آل رسول و آل علی کے بعد مہدوی جونپوری  
کی مدح لکھی ہے۔ اس کے بعد مہدوی سوعود کے پانچ حادقوں میران سید محمود،

۱۔ ہاشمی در نعت (۸۸ بت) : (ثانی)، بیاض الجمین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

سید محمود میر، شام نعت، شام نظم اور شاہ دلاور کی مدح میں ایک ایک بند  
کہا ہے۔ آخر میں اپنے مرشد شاہ ہاشم کی مدح میں چند بند لکھے ہیں۔ ہاشمی  
بڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اپنے عقیدے (مہدوی) کی آگ نے ہاشمی کے اندر  
عقیدت و عشق کو لیز کر دیا ہے۔ اس کا احساس حمد، نعت اور معراج کے  
بیان سے بھی ہوتا ہے اور آل رسول، مہدوی، مہدود اور سید ہاشم کی مدح سے  
بھی۔ اس عقیدے میں زبان کا رنگ ڈھانک وہ نہیں رہتا جو ہمیں تصوف کے ہاں ملتا  
ہے، بلکہ صاف پور کر جدید اسلوب سے قریب ہو جاتا ہے۔ حمد کا یہ ایک بند  
دیکھئے جس سے ہندی یونی زبان کے لئے روپ کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

لیض رؤف ہے وہ ناصر حاتم ہے وہ      قیوم لطیف قادر واحد اکرم ہے وہ  
رازق کبیر مالک صادق کرم ہے وہ      رحاں وہاب حافظ قاسم وسیم ہے وہ  
پتھر کرے گوبر کوں، گوبر کوئے پتھر کوں

زور بیان اس مختصر کی اہم خصوصیت ہے۔

"معراج نامہ" پشت کے اعتبار سے ایک مثنوی ہے جس میں معراج کے  
واقعات کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ قدیم ادب میں معراج نامے کی ایک طویل  
روایت ملتی ہے۔ مذہبی نظموں اور مثنویوں میں خصوصیت کے ساتھ اور دوسری  
مثنویوں میں عام طور پر حمد، نعت اور عقیدت کے ساتھ معراج کے بیان میں بھی  
شاعر کچھ اشعار ضرور قلم بند کرتا تھا، لیکن اس دور میں مثنوی کے علاوہ  
معراج کے واقعات کو الگ بھی نظم کا موضوع بنایا جاتا تھا۔ یہ معراج نامے مذہبی  
عظموں میں پڑے جاتے تھے اور ان کی دہی حشیت تھی جو آج میلاد تسنوں کی ہے۔

ہاشمی نے اپنے "معراج نامہ" میں اسی لیے ایسی رواں ہر دیکھی ہے جسے  
آسانی کے ساتھ مخصوص لہجے میں پڑ کر اہل محفل کو گرمایا جا سکے۔ لفظوں  
کی ترکیب میں ڈھولک کی سی موسیقی کا احساس ہوتا ہے۔ "معراج نامہ" میں  
ہاشمی نے اس واقعے کی جزئیات کو تفصیل سے بیان کیا ہے اور قدم قدم پر سفر  
کی ساری تفصیلات اس طور پر بیان کی ہیں کہ معراج کا واقعہ نظروں کے سامنے  
آ جاتا ہے۔ بیان کی "براسراریت سے سننے والے کے ذہن پر جلال و جلال کا ہلکا سا  
پردہ پڑا رہتا ہے اور محفل میں مخصوص لہجے کے ساتھ بڑھنے سے اس کے اثر میں اضافہ  
ہو جاتا ہے۔ یہ ایک عوامی مثنوی ہے جو اپنی ترتیب، مواد و پشت کو ایک  
کرتے کی اپنی کوشش اور مجموعی ساخت کے اعتبار سے آج بھی قابلِ قدر ہے۔ جہاں

۱۔ معراج نامہ (مثنوی)، بیاض الجمین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

وہی تھی توازن ملتا ہے جو مصری کے کلام کی بنیاد پر خصوصیت ہے۔

”عشقیہ مشنوی“ جسے ایک قدیم بیاض میں ”قصہ“ کا نام دیا گیا ہے، ہاشمی کی دل چسپی کربن تصنیف ہے۔ اس میں دو قصے ایک ساتھ بیان کیے گئے ہیں جنہیں خوب صورتی کے ساتھ جوڑ کر ایک کر دیا گیا ہے۔ فنی اعتبار سے یہ چابک دستی، یہ توازن اور بیست و مراد کو ایک ساتھ گولہ مارنے کا یہ دستور ہاشمی کی ہر مشنوی میں ملتا ہے۔ عشقی ہاشمی کا محبوب موضوع ہے۔ اس کی ایک شکل اس کی غزلوں میں ملتی ہے اور دوسری شکل ”یوسف زلیخا“، ”قصہ“ اور ”مہراج نامہ“ میں ملتی ہے۔ ہاشمی جہاں کہیں اور جب کہیں عشقیہ جذبات کا اظہار کرتا ہے اس کے ہاں مست ہو جانے اور مست کر دینے والی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ کیفیت فنی وحدت کے ساتھ اس عشقیہ مشنوی (قصہ) میں خاص طور پر ہم کر سامنے آتی ہے۔

اس مشنوی میں کشمیر کے ایک نامور تاج دار کی حبیب و جہیل بیٹی کی داستان عشقی بیان کی گئی ہے جو اپنے محل کے چھوٹے پر چڑھ جاتی اور پرہ کی آگ میں جلتی یہ شعر گایا کرتی :

چہار چیز کہ دل می برد کدام چہار  
شراب و مہرہ و آب روان و روئے نگار

ایک دن بادشاہ نے درد و غم کی آواز میں اسے یہ شعر پڑھنے سن لیا اور دریافت کیا کہ وہ کیا شعر پڑھ رہی تھی ؟ پہلے اس نے انکار کیا لیکن آپ کے شدید اصرار پر بتا دیا کہ وہ یہ شعر پڑھ رہی تھی کہ :

چہار چیز کہ دل می برد کدام چہار  
نکار و روزہ و تسبیح و توبہ و استغفار

بادشاہ نے شعر سنا تو چپ خیز ہو گیا لیکن اس خیال سے کہ اس کا دل کہیں لگ گیا ہے، اسے جلال آ گیا۔ اور آخوارجہ سرا کو طلب کیا اور اپنی تلوار ڈسے کر حکم دیا کہ اس لڑکی کو کہیں دور صحرایہ میں لے جا کر قتل کر دے۔ آخوارجہ سرا نے گورکن ساتھ لے کر اور کچھ مال میں بٹھولا کر صحرا کی طرف چل دیا اور وہاں پہنچ کر شہزادی کو بکری کی طرح زمین پر چھوڑا، صبحے ہر صبح ہوا اور صبح کی طرح ذبح کر کے جیسے ہی بنا تو ایک عجیب آغشی ظہور میں آیا۔

۱۔ مشنوی عشقیہ : (قصہ) غلطوطہ اربعہ نرق اردو یا کشمیر، کراچی۔

شہزادی نے اپنے خون سے ایک پتھر پر یہ تحریر لکھی کہ :

جانان سرا بن ہارید ابن مردہ تم بدو سوارید

اور جیسے ہی لکھ کر فارغ ہوئی، اس کی روح پرواز کر گئی۔ آخوارجہ سرا یہ پتھر لے کر بادشاہ کے حضور میں آیا اور سارا قصہ بیان کیا۔ بادشاہ کو تعجب ہوا کہ سر تو ہے جدا ہونے کے بعد شہزادی نے پتھر پر یہ شعر کیسے لکھ دیا ؟ اس بات کا اثر بادشاہ پر یہ ہوا کہ وہ ہر وقت یہ شعر پڑھنے لگا۔ بادشاہ نے وزیروں کو بلایا اور کہا کہ شعر میں جتنے عالم، ”سلا“، شاعر، دانش ور اور سخن ور ہیں سب سے اس کے معنی پوچھنے جائیں۔ جو اس کا مطلب سمجھائے گا اسے سرفراز کیا جائے گا ورنہ قید کر دیا جائے گا۔ سب نے اپنی اپنی عقل و دماغ کے مطابق اس کا مطلب بیان کیا لیکن بادشاہ کسی سے مطمئن نہ ہوا اور سب کو قید میں ڈال دیا۔ سارے شہر میں کھرام مچ گیا اور گھر گھر اسی بات کا چرچا رہنے لگا۔ غرض یہ قصہ ختم ہو جاتا ہے اور دوسرا قصہ شیخ سعدی اور بقال کے لڑکے کا شروع ہوتا ہے جس پر شیخ سعدی عشقی ہو گئے تھے اور جنی نے ایک ایسی توازن کی لڑائی کی تھی جس کے بارے میں باتوں کے اور ڈانسی زمرہ کی ہو۔ شیخ فرماؤں محبوب کو ہوا کرنے کی فریاد سے شہر شہر آواز فرہہ پھرتے پھرتے کشمیر پہنچے اور ایک مسجد میں قیام کیا۔ نماز کے بعد لوگ جمع ہوئے اور اسی شعر کے بارے میں بات کرنے لگے۔ شیخ بھی اسی جلسے میں شامل ہو گئے اور پوچھا کہ وہ کون سی بات ہے ؟ بیت مئی تو شیخ نے کہا : ”بادشاہ سے کہہ دو کہ وہ اس کا مطلب سمجھائیں گے۔“ بادشاہ کو مطلع کیا گیا اور پھر شیخ کو بادشاہ کی خدمت میں حاضر کیا گیا۔ شیخ نے بادشاہ سے دریافت کیا کہ آخر اس شعر نے اس پر کیوں اور کیا اثر کیا ہے ؟ بادشاہ نے سارا واقعہ بیان کیا۔ پتھر دکھایا اور پھر وہ شعر پڑھا۔ شعر سنتے ہی شیخ نے کہا :

گر ہوسد زند بریں لہام گر زندہ شوم عجیب سدازد

بادشاہ یہ سن کر حیران رہ گیا۔ شیخ نے یہ بھی کہا کہ وہ جیکم بھی دکھائی جائے جہاں شہزادی شعر پڑھتی تھی۔ بادشاہ اسے چھوٹے ہو گئے گیا۔ شیخ نے دور دور تک نظر دوڑائی تو کیا دیکھتا ہے کہ دور چارواں پر ایک شخص بڑا ہے۔ کہیں بیٹھتا ہے، کہیں اٹھتا ہے، بادل کی طرح ٹپکتا ہے، بارے کی طرح بے قرار ہے، گردیاں تار تار ہے۔ شیخ سمجھ گئے کہ یہی وہ عاشق صادق ہے جس پر شہزادی فریفتہ تھی۔ لیجئے ! کر شیخ نے کہا کہ ایک محل دار



ساتھ کر دیجیے۔ وہ آکر خبر کرے گا تو سب معلوم ہو جائے گا۔ شیخ عاشق صادق کے گھر پہنچے اور اس کا حال دریافت کیا۔ اس نے حیل و حیل سے اور انکار کے بعد کہا کہ اے فقیر! یہ بات کسی کو مت بتاؤ۔ جب اس کی یاد آتی ہے تو سارے بدن میں آگ بھڑک اٹھتی ہے۔ آخر میں کب تک شیخ کی طرح چلتا رہوں اور پائند کی طرح کھڑا رہوں۔ مجھے موت بھی نہیں آتی کہ لاہور ہو جاؤں۔ شیخ نے کہا کہ اے لوجوان! میں آج تجھے تیرے دلبر سے ملا کر ہونے دوں گا۔ وہ سن کر اوجوان فقیر کے آبرو میں گر گیا۔ شیخ اُسے اپنے ساتھ صحرا میں لائے اور محل دار سے کہا کہ تم جا کر بادشاہ اور گورکن کو پتہ لائو۔ بادشاہ آیا اور قریب ہی چھپ کر بیٹھ گیا۔ شیخ نے گورکن سے قبر کھودنے کے لیے کہا۔ جیسے ہی قبر کھول، شہزادی کا چہرہ نظر آیا۔ عاشق نے آفتاب حسن کو دیکھا، آنکھیں لسموڑ پر رکھیں، ایک گولہ فرار پایا اور جان نثار کر دی۔ بادشاہ غم سے لافعال تھا۔ حکم دیا کہ دونوں کو ایک ہی قبر میں دفن کر دیا جائے۔ سب نے فائدہ پڑھی اور واپس آ کر بادشاہ نے کہا کہ اے درویش! سوال کر۔ شیخ نے جانے کی اجازت چاہی مگر بادشاہ نے اصرار کیا تو شیخ نے کہا کہ مجھے ایک ایسی ترازو عطا ہو جس کے ہلکے یا ثقیل کے اور لٹائی زبردی ہو۔ بادشاہ نے شیخ کی خدمت میں ایک ایسی ہی ترازو پیش کی اور موت کے ساتھ رخصت کیا۔ شیخ ترازو لیے گھر بٹال کے لڑکے کے پاس پہنچے اور یہ ترازو اُسے دی۔ اس نے شیخ کی طرف التفات کیا اور غور ہو کر اس میں لو لگیں ٹولیں۔ یہ "قصد" جان شتم ہو جاتا ہے لیکن جس خوبی، سلیقے اور فن کو انہ چاہک دستی سے دونوں حصوں کو ملا کر بیان کیا گیا ہے، وہ ہاشمی کا کمال فن ہے۔ یہ مثنوی اپنی جتنی کے اعتبار سے قدیم ادب میں ایک شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔ اس مثنوی میں عشق کا سوز اور جذبات کی شدت کا بیان خوب صریح سے کیا گیا ہے۔ زبان کی قدامت کے باوجود تخیل کی پرواز نے مثنوی میں ایک ایسا رنگ بھرا ہے جو پڑھنے والے کے دل و دماغ کو شدت سے متاثر کرتا ہے۔ تصویر کشی ہاشمی کی وہ خصوصیت ہے جو بہت کم شاعروں کے ہاں نظر آتی ہے۔ بادشاہ کے حکم سے شہزادی کو "سکھیاں" میں بٹھا کر خواجہ سرا قتل کے لیے صحرا میں لے جاتا ہے اور اُسے چھوڑ کر ذبح کر دیتا ہے۔ ہاشمی اس بات کو اس طور پر بیان کرتا ہے کہ ایک تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے:

بٹھا ایک "سکھیاں" مہانے شتاب چھوڑا برج کے بیچ جیوں آفتاب  
برابر لے ایک گورکن کو ویریں شتابی میں جا دور صحرا میں کہیں

لیا خنجر قیز ہاتھ میں دو نصیبان کی مانند خون ریز ہو  
لٹالا جو ڈولی میں اوس حور کون محبت کے پالنے کی غمور کون  
نہن گوسفند کے زین پر چھوڑا ہوا سم تن کے - بیٹے پر سوار  
کیا مرغ کی سار بسمل اوسے کیا آپ قہار بسمل اوسے  
کہ بسمل کر اوسکوں ہوا وو کنار کہ بے رحم، کافر، لیس، ناہکار  
لفظوں سے تصویر کشی کا یہ تخلیق عدل ہاشمی کی کہ صرف اس مثنوی میں  
بلکہ ساری شاعری میں بار بار محسوس ہوتا ہے۔ اللہ ہاشمی چیروں کو اپنی  
ظاہری آنکھ سے دیکھنے کی صلاحیت سے تو محروم تھا لیکن اپنے تخیل کی آنکھ سے  
دیکھ کر لفظوں کے ذریعے بیان کرنے پر ابھی طرح قادر تھا۔ اس مثنوی میں فارسی  
اسلوب و انداز اور گہرا ہو گیا ہے۔ یہاں زبان اپنے عبوری دور سے گزرتی، آگے  
بڑھتی دکھائی دیتی ہے اور ہاشمی اس عبوری دور کے زبان و بیان کا شاعر ہے۔  
ایک طرف وہ قدیم ادب کے زبان و بیان کا گہرا اثر اپنے ہونے ہے اور دوسری طرف  
وہ ولی کے زبان و بیان کے امکانات کو بھی اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔

"یوسف زلیخا" میں زبان و بیان کا قدیم رنگ بھیکا پڑ جاتا ہے اور جلدی  
رنگ بیان گہرا اور واضح ہو جاتا ہے۔ "یوسف زلیخا" ہاشمی کی طویل ترین  
تخلیق ہے جو ۵۰۰ اشعار پر مشتمل ۱۰۹/۱۰۸۱۰۰۰۰ ع میں مکمل ہوئی:

مرتب کیا میں ہو قصہ کون تو ہزار برس پر تھے نود ہر سو تو  
اس مثنوی کا بنیادی قصد وہی ہے جو نظامی گنجوی، امیر خسرو، احمد  
گجراتی، عبد بن احمد عجمی نے اپنی اپنی مثنویوں میں پیش کیا ہے۔ مثنوی  
۵۰۰ فصلوں میں تقسیم کی گئی ہے۔ ہر فصل میں بطور عنوان ایک یا دو شعر  
دئے گئے ہیں۔ اگر ان تمام عنوان اشعار کو یکجا کر دیا جائے تو ایک مربوط  
لظم بن جاتی ہے۔ یہاں ہاشمی نے تصدیق کی بیرونی کی ہے جس نے "کاشف عشق"  
(۱۰۸۰/۱۰۸۱۰۰۰۰ ع) اور علی قاسم (۱۰۸۰/۱۰۸۱۰۰۰۰ ع) کے عنوانات میں بھی چندت پیدا  
کی تھی۔ یوسف زلیخا کے قصے پر مبنی مثنویاں اردو میں لکھی گئی ہیں،  
ہاشمی کی مثنوی سب سے طویل ہے۔ ہاشمی کی "یوسف زلیخا" کے دس سال بعد  
۱۰۹/۱۰۸۱۰۰۰۰ ع میں محمد امین گجراتی نے "یوسف زلیخا" لکھی تو اس میں

- ۱۔ یوسف زلیخا: ہاشمی، بیجاپوری، مخطوطہ، المین شرق اردو پاکستان، کراچی۔
- ۲۔ یوسف زلیخا: از محمد امین گجراتی، مخطوطہ، انجمن۔

۴۴. عنوانات کے تحت ۱۰۱ اشعار قلم بند کیے۔

ہاشمی کی وہ خصوصیت، جو یکساں طور پر یوسف زلیخا میں بھی ملتی ہے، اس کی فنی قدرت اور مواد کو پشت میں ڈھالنے اور ایک توازن پیدا کرنے کی قابل قدر صلاحیت ہے۔ قصے کی ترکیب، مختلف و متضاد عناصر میں باہم ربط، متقل کا بیان، جذبات و احساسات کی تصویر کشی، زور بیان، الفاظ کو مؤثر طریقے سے استعمال کرنے کی صلاحیت وہ مزید خصوصیات ہیں جو اس دور میں اس مثنوی کو ایک بلند مقام عطا کرتی ہیں۔ ہاشمی نے ان فارسی شعرا کے نام بھی لیے ہیں جن کے معیار سخن کو اس نے مثنوی لکھنے وقت پیش نظر رکھا تھا اور جن میں عنصری، خفائی، نظامی، سعدی، خسرو اور جامی کے نام شامل ہیں۔ ہاشمی کی نظر میں شاعری کا معیار سلاست بیان تھا جس پر اس نے کئی جگہ زور دیا ہے:

سلیس بول نصیب ہے گو ہوش مند سلیس کون کران عاقلان سب پسند  
سلیس بولنا باری کا ہے کام سلیس کون تو عزت ہے جگہ میں تمام  
سلیس کے لغوی معنی ہیں "آسان، روان، ہموار، وہ عبارت جس میں ثقیل الفاظ نہ ہوں اور پکائی پڑھی جائے" یا ایسے اشعار جن میں مشکل الفاظ نہ ہوں۔<sup>۱</sup> "سیدھی اور صاف اور عام فہم زبان"۔<sup>۲</sup> سلاست بیان دنیا کی عظیم شاعری کی بنیادی صفت ہے۔ شاپنامہ فردوسی، مثنوی مولانا روم کی عظمت بھی اسی میں مضمر ہے کہ بڑی سے بڑی بات کو عام فہم اور صاف زبان میں بیان کیا گیا ہے۔ ان معنی میں ہاشمی کی زبان آج بھی اسی طرح عام فہم نظر نہیں آتی جس طرح اہل ایران کی جدید نسل کو "شاپنامہ" کی زبان عام فہم نظر نہیں آتی۔ لیکن یہ ہاشمی کے اپنے زمانے اور اپنے معاشرے کی عام فہم زبان کا وہ سلیس رویہ ہے جس کو خاص و عام بولنے اور سمجھنے لگے۔ اس معیار سے دیکھتے تو "یوسف زلیخا" میں سلاست اور روانی بھی ہے اور سادگی و صفائی بھی۔ دکنی میں لکھنے پر اس نے فخر کیا ہے:

تیرا شعر دکنی ہے دکنیچ بول

یہی اس کی زبان ہے اور اسی زبان میں وہ اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھا رہا ہے۔ آج بھی ہمیں سلاست کے اسی دکنی معیار سے اس مثنوی کا مطالعہ کرنا چاہیے۔

۱۔ قورالفاظ، جلد سوم، ص ۳۶، مطبوعہ ۱۹۶۹ء لکھنؤ۔

۲۔ فرہنگ امیہ، جلد سوم، ص ۹۲ (پہلا ایڈیشن)۔

وہ اس مثنوی میں ایک وقت دو کام کر رہا ہے: ایک تو یہ کہ وہ دکنی زبان کے امکانات کو بروئے کار لا کر اُسے نئی بلندی پر لے جا رہا ہے اور دوسرے یہ کہ جہاں ضرورت پڑتی ہے وہاں دوسری زبان (خصوصیت سے فارسی و عربی) کے الفاظ، لہجہ اور اسلوب کو بھی اپنے تصرف میں لا رہا ہے۔ اس کا اظہار اس نے ایک جگہ خود بھی کیا ہے:

اول قصہ کو دکنی بولی اویز ضرور آ پڑیا تو ملوق بھی کر  
"عارف" کر کے زبان و بیان کو سلیس بنانے کی شعوری کوشش کے باعث "یوسف زلیخا" کا اظہار بیان، اس کی غزلوں کے مقابلے میں زیادہ صاف، عام فہم اور رواں ہو گیا ہے۔

عشق، جیسا کہ ہم پہلے بھی کہہ چکے ہیں، ہاشمی کا محبوب موضوع ہے۔ جگہ جگہ وہ عشق کی اہمیت کو واضح کرتا ہے۔ اسے زندگی کا راز دان بتاتا ہے۔ اگر عشق نہ ہو تو عرش و فرش سب پریشان ہو کر بکھر جائیں:

اگر عشق نہیں ہے تو شہم ہو روئے گنگنات کے بھرتا پریشان ہوئے  
ایک اور جگہ لکھتا ہے:

کہ جس عشق کا سب پریشان ہے  
وہی عشق معصوم سب بھار ہے  
خون عشق پیدا کیا آج کل  
ہوا ہے ہو پیدا ازل سے اول  
تدھان عشق تھا جو تھا کچھ بدان  
زمن ہور زمان کا تھا کچھ نشان  
اوس عشق سون ہو سو آدم ہوا  
اوس عشق سون سب ہو عالم ہوا  
اوس عشق سون فوٹ ہو رطب کر  
اوس عشق سون ہو کیا نیک تو  
اوس عشق سون ہو ملائیک تمام  
کھڑے رہے ہوں ہندی میں بر صبح و شام  
اوس عشق سون عشق بازان کا ناون  
رہا ہے سو عالم بنے تھاون بھاون



پڑایا جسے عشق کا جام بھر

جہنم نے اوتر تاج اوس تھی اثر

عشق کے الہی رنگ رنگ پہلوؤں سے، جن میں مجازی و حقیقی عشق دونوں شامل ہیں، ہاشمی کی شخصیت کی تعمیر ہوئی ہے اور عشق کا یہی تخلیقی عمل مختلف سطحوں پر اس کی شاعری میں رنگ گھولتا ہے۔ "عشق درامت" اور "ہوسف زلیخا" میں عشق کی نوعیت حقیقی ہے۔ "قصہ" میں مجازی و حقیقی عشق کے تصورات ملنے جلنے ساتھ جلتے ہیں۔ غزلوں میں عشق مجازی ہے جہاں وہ کشمکش کھیلتا اور رنگ زلیان کرتا دکھائی دیتا ہے۔

"ہوسف زلیخا" ہاشمی کے آخری زمانے کی تصنیف ہے۔ اس میں فنی جستجو دوسری مثنویوں کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ صافست اور بہت کے اعتبار سے یہ "اعلیٰ نامہ" کے ہائے کی تصنیف ہے۔ اس مثنوی میں ایک چیز جو انسانی جذبات کو متاثر کرتی ہے، اندر ہاشمی کی آنکھوں کی آرزو ہے۔ اپنی اس ہیجوری پر اس کے آنسو نکل پڑتے ہیں۔ ایک جگہ اپنے پر و مرشد شاہ ہاشم کو خطاب کر کے اپنی اس آرزو کا اظہار اس طرح کرتا ہے:

سنگ علم کے فن سوں میں "دور ہوں

یو دولو انکھیاں بستہ معذور ہوں

شیر بولنے پر ابھی بولنا پڑے

سکھر ہوئے تو کھات کے ماندے پڑے

میرے بات میں کچھ بھی پڑتا قلم

نہ اوسیں دیکھانا میں عالم سوں کم

مشقت بھی میری دیکھو تم "تکیک

بولوں جس بات کو دے یاد ایک

مجھے یوں یو بات ہے خاص و عام

یو مونی پڑوا ہے انکھیاں کا کام

انکھیاں نیں پروں کیوں یو سوتی کے بار

رئی گھٹ کے کیوں لاؤں میں آہار

یہ سن کر شاہ ہاشم جواب دیتے ہیں:

دیا شاہ ہاشم مجھے یوں جواب

یقین ہے مجھے توں جو بولے کتاب

عدا پاس نے جس کون امداد ہوئے

جو بولوں کہے تو ادھے یاد ہوئے

دیکھت گیان میرا کہے جگ یو سب

بزار ایک انکھیاں دیا دل کون رب

دیا ہے مجھے حسن ہالمن نظر لکھو اس انکھیاں کون اوسوں کر  
خدا اپنی قدرت دکھانے بدل دیا ہے تجھے تو پتر بے بدل  
جب زمانہ گزر جائے گا تو سب کو اس بات پر حیرت ہوگی کہ ایک اندر نے  
کیا کمال دکھایا ہے:

عجب میں ہوئے گا ٹھار ٹھار

انکھیاں نیں، پرویا ہے سوتی کا بار

عجب بھی ہوئے گا ہوں چار دہر

انکھیاں نیں کیا کیوں سو دریا کون تیر

ایک اندر کے کا اتنی طویل مثنوی لکھتا — نہ صرف یہ مثنوی لکھتا بلکہ غزلیات کا دیوان، قصائد اور عشقیہ مثنوی وغیرہ بھی یادگار چھوڑا — اردو ادب کی تاریخ میں پہلا واقعہ ہے۔ ہاشمی کے تخیل نے وہ کر دکھایا جو آنکھ والے بھی نہ کر سکے۔ ہاشمی بجاپور کا لغوی پڑا شاعر ہے جس نے دکھائی زبان کو اظہار کی نئی سطح دے کر اپنی شاعری میں محفوظ اور ساتھ ساتھ اُسے چندہ اسلوب سے قریب تر بھی کر دیا۔

ہاشمی باز بار غزلوں کے اشعار میں اپنے قصیدوں، مثنویوں اور غزلیات پر اظہارِ فخر کرتا ہے:

غزلان قصیدے مثنویاں ہے جو میں تمہ بولنا

دھرت خیالان مجھ آہ آہ مجھے گانے ہوس

ایک اور غزل میں:

غزلان قصیدے مثنویاں تعریف میں دھن کے لہج ہیں

سچ کہی جے لکنا سو وو دیکھو یو ہر ہر کا بیان

اس دور میں ایک تبدیل واضح طور پر یہ محسوس ہوتی ہے کہ ادب غزل پرستی، مختصر سخن اظہار کو قبول ہو گئی ہے۔ شاعر کے ہاں مثنویوں اور غزلوں کے علاوہ خاصی بڑی تعداد میں غزلیں بھی ملنے لگی ہیں۔ "دیوان ہاشمی" ۱ فارسی انداز پر حروفِ نجی کے اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے جس میں ۳۲۸ غزلیں ہیں۔ عشقِ لیاظوں میں بہت سی غزلیں ایسی بھی نظر سے گزریں جو مطبوعہ دیوان میں شامل نہیں ہیں۔

۱۔ دیوانِ ہاشمی: مرتبہ ڈاکٹر حفیظ تھیل، ادارۃ ادبیاتِ اردو، حیدرآباد دکن ۱۹۶۶ء

باشمی کی غزلوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں ایک ہی بات یا جذبے کے مختلف چٹوڑوں کو مسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ زیادہ تر غزلیں اسی مزاج کی حامل ہیں جو غزلِ مسلسل کے ذہل میں لائی جا سکتی ہیں۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ غزلوں میں اشعار کی تعداد دس یا پندرہ سے لے کر اسی تک مانتی ہے۔ جہاں طویل غزلوں سے باشمی کی بُرگوئی کا انداز ہوتا ہے وہاں یہ بات بھی مانتے آئے ہیں کہ ابھی غزل کے مزاج میں مثنوی یا طویل نظم کا مزاج جاری و ساری ہے۔ اس میں مثنوی کے بجائے وہیلو اور ارتکاز کے بجائے توضیح کا عمل کام کر رہا ہے۔ تجربے کو سبٹ کر غزل کے دو مصرعوں میں بیان کر دینے کا عقلی عمل ابھی غزل میں نہیں آیا ہے۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ باشمی کی غزل شاہی اور نصرتی کی غزل کے مخصوص مزاج کو آگے بڑھا رہی ہے اور یہاں بھی رنگ و بیاں ملنے، کشمکش کھیلنے اور دائم عیشِ ذہنی کا جذبہ کارفرما ہے۔ باشمی کا تصور عشق یہاں بوالہوسی کی سطح پر رہتا ہے۔ چوتھی خصوصیت یہ ہے کہ باشمی کے زیادہ تر اپنی غزلوں میں عورتوں کے جذبات کو عورتوں کی زبان اور محاورے میں بیان کیا ہے اور یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے ریختی کی صنف سے بے حد قریب ہیں۔ ریختی کا یہ انداز ہمیں شاہی، نصرتی اور کہیں کہیں حسن شوق کے ہاں بھی نظر آتا ہے لیکن باشمی کے ہاں یہ موضوع غالب ہے۔ اس طرح ان غزلوں میں دکن کی عورتوں کا ماحول، ملبان، آرائشی، لباس، طرزِ طریقے، زیورات، کھانے پینے کی چیزیں، موسیقی کے مخصوص و مقبول راگ، تفریح و تہذیب اور زبان و محاورہ محفوظ ہو گئے ہیں۔ یہ غزلیں دکن کی ضعیف اور زوال پذیر تہذیب کی پوری طرح آئینہ دار ہیں۔

باشمی کی غزلوں کی "محبوبہ" ایک سائول ساون، سلت سینہ، گماز جسم، دلربائی میں کافر اور سیج پر کشمکش کھیلنے والی عورت ہے۔ یہ عورت نہ ران ہے نہ سلکہ یا شہزادی بلکہ ایک عام سی جوان عورت ہے جیسی کے اندر جنسی بھجان و عشقِ جذبات کی شدت چھکڑے لے رہی ہے اور جسم کا انگ انگ انکڑائیاں لے رہا ہے۔ یہ عورت اپنے پورے غم و غال کے ساتھ اس طور پر باشمی کی غزلوں میں ابھری ہے کہ مصبور اس کی تصویر بنا سکتا ہے۔ انہی خصوصیات کی وجہ سے باشمی کی غزلیں عورتوں اور مردوں میں یکساں مقبول تھیں۔ یہاں جسم اور جس کے ہزار روپ ملتے ہیں۔ "سینے" کے بیان پر آتا ہے تو اسے طرح طرح سے بیان کر کے سینے والے کے اندر اضطراب و ملل یا اسے چھوٹے کی

خواہش کو ایدار کر دیتا ہے :

تیرے سنگار کے ہیں نہیں تماشا میں اول دیکھا  
مُترو کے جھاڑ کون توہل اناروں سے دو پہل دیکھا  
تو کہ لیشکو جائز نکلیاں جیوں چنے کیاں دو  
ترے سینے کے چل نیلے کچن کے دو کپڑے دیکھا  
سوارے نارنجی چول برے ڈالیاں سے تیرے  
چوڑے ہاتھ میں جیوں نارنج یوں کُشج پر اچھل دیکھا  
ترے اس غفلتِ خرمیاں کون جیوں امرت دو پہل لائے  
کچن کی کیند کون لپٹم بڑے سو میں اصل دیکھا  
ہوا ہے باشمی مالی ترے سنگار کے ہیں میں  
لکے لہو نقد کی ڈالی پر کچن دو پہل اچھل دیکھا

یہ عورت اتنی کھلاڑ، اتنی شوخ، چٹول اور کُجالی ہے کہ واہد بھی دیکھے  
تو اس کی رال ٹپک پڑے :

جہاں پہنچی وہاں گئی ذرا شکتی ہیں مردان میں  
بڑا ہے تاؤں دو جگ میں پتھول گوند ملائی کا  
نہ ٹھہرے اور فنی میر پر، نیم شلوار پڑو پر  
تکیا سو میں تو دیکھی ہیں ذرا تاؤں ملائی کا

یہاں کی خدائی اس سے گھڑی پھر کو برداشت نہیں ہوتی۔ سیج پر بڑی تڑپ رہی ہے  
اور اپنی پتھول سے برا لکھ رہی ہے :

ہا ایسے میں آئے تو کچے لک کر گرم ہوں کی  
کرم میں ہیں کے پوڑنگی دو دالا دان ٹھٹ کالا

وصل کی تیاری ہے۔ مرد اور عورت کے درمیان یہ مکالمہ سنئے :

کہا کیا عیب ہے بولو جو حیلہ بت میں چھوٹے کا  
کہی میں چوچ دیوانگی تو جو لیں گے ٹانوں سینے کا  
کہا میں کچھ دھاک کر کے پکڑنے میں کر رہی گے کیا  
کہی میں موں سو میڑوں کی بونے کیا ایسے چنے کا  
کہا کچھ بھی زراں میں سنگا دینا ہوں راضی ہو  
کہی اولیایاں لہوہیاں ہیں یوں نازک سن ڈڑینے کا



ہری چول کی کیا تعریف کروں اودے لٹا داس کا  
لوگوری خوب لکنا ہے تہند تو لال اطلی کا  
کل کری دھڑی نے جان کا رنگ کی رد  
سپ لال اچ اڑا لانے کی ہر دھڑی کا

پاشی عقیدے کے اعتبار سے سہدوی تھے اور جیسا کہ ہم نے لکھا ہے ، خود ان کا تخلص ان کے پیر ہاشم کا دیا ہوا تھا۔ عبداللہ بن موسیٰ (پ۔ ۱۰۵۰ھ/ ۱۶۴۰ع) خیابانی کے رہنے والے اسی دور کے شاعر تھے جنہوں نے اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کو سہدوی تحریک کے عقائد کی تبلیغ پر صرف کر کے نواب دارین حاصل کیا۔ ”عشق نامہ“ (سرار عشق) ان کے یادگار ایک ایسی مثنوی ہے جو دو ہزار سے زائد اشعار پر مشتمل ہے اور جس میں سید محمد سہدوی موعود کے حالات زندگی ، کرامات ، عقائد اور فکر و فلسفہ کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ یہ مثنوی ۱۰۹۱ھ/ ۱۶۸۰ع میں مکمل ہوئی۔ ابتدا میں جو عبارت ملتی ہے اس میں اسے ”سرار عشق“ کا نام دیا گیا ہے لیکن خود مثنوی میں کئی جگہ اس کا نام ”عشق نامہ“ ملتا ہے : ع

رکھیا میں ناگوں اس قصہ کا روشن عشق نامہ کر

مثنوی کو ۲۴ مقالوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ مثنوی کی ہیئت کے مطابق حید ، نعت ، مناقب چہار پار کے بعد مقالہ پنجم سے محمد سہدوی موعود کی منقبت شروع ہوتی ہے۔ مقالہ ششم میں سہدوی موعود کے باجِ خلفا کی مدح کی جاتی ہے اور باقی مقالوں میں سہدوی موعود کے حالات زندگی ، عقائد و کرامات کو بیان کیا گیا ہے۔ ہر مقالے کے عنوان کے ساتھ ایک شعر لکھا گیا ہے اور عنوانات کے یہ اشعار ایک ان پیر اور زمین میں لکھے گئے ہیں۔ اگر ان سب کو یکجا کر دیا جائے تو ایک طرف مثنوی کا خلاصہ سامنے آ جاتا ہے اور دوسری طرف ایک قصیدہ بن جاتا ہے۔ یہ وہی جنت ہے جو سب سے پہلے اصرق کے ہاں ”گلشنِ عشق“ اور ”علی نامہ“ میں نظر آتی ہے اور جسے بعد میں پاشی نے ”بوسفِ زلیخا“ میں پرفا ہے۔ ہر مقالے میں اپنے پیر شاہ ابراہیم کا ذکر بڑے احترام و عقیدت سے کیا ہے۔ مثنوی کے آغاز میں سہدوی موعود کے دو دوبرے بھی نقل کیے گئے ہیں جن سے پہلے یہ اردو عبارت ملتی ہے :

”تمام عالم مصطفیٰ کے ولایت کا صفت کرنے بیچ ہوا۔ ہمارے سلا نے دو گوبری دو بیابان میں مصطفیٰ کے ولایت کی صفت کیا۔ دوبرہ ایست :

- ۱۔ ”عشق نامہ“ کے چار مخطوطات انجمن ترقی اردو کے کتب خانے میں موجود ہیں (۲۰۹/۴ ، ۲۰۸/۴ ، ۲۰۷/۴ ، ۲۰۶/۴)۔
  - ۲۔ سالی تصنیف مثنوی کے اس شعر میں دیا گیا ہے :
- ہوا جب یو مبارک شمع جہ قال ہزار ایک ہور نود ہر ایک تھا سال

چند کہیں ترانہ کون سورج دیکھو آئے  
ایسا بھگوت جو بیٹھے گشت باپ چھڑ جائے  
تو روپ دیکھ جگ مویا چند ترانہ یوان  
الہیں روپا بہن ہولکو نہیں ہوئے ان“

مثنوی کا اندازِ بیان ہے اور عقیدت و محبت کی لپک سازی مثنوی سے مخصوص ہوتی ہے۔ اپنے محبوب و مثنوی سے عقیدت کا یہ عالم ہے کہ ثنا کرنے کے لئے یہی زبان کو ”بھول پیر“ (عرقِ گلاب) سے دھونے کی ضرورت ہوتی ہے ! زبان ”بھول پیر“ سود دھو کر ثنا محبوب کا پڑھ توں جو مثنوی نہایت ہو کہ تھا عاشقِ ہدایت کا

یہ دلچسپ بات ہے کہ سہدوی عقیدے کے پیروکاروں نے کم و بیش سارے ہر عظیم میں ، خواہ وہ ریاستہائے ”دائرہ کے سہدوی“ ہوں یا گجرات ، دکن ، کرناٹک اور مدراس کے سہدوی ہوں ، اردو زبان ہی کو اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ یہی عمل یسویں صدی کے لئے مذہبی ترقی احمدی (قادیانی) کے ہاں بھی ملتا ہے جس کے ہاں پر ”وہی“ اردو زبان ہی میں نازل ہوتی تھی۔ ”عشق نامہ“ کے زبان و بیان پر دکنی اردو کا رنگ روپ چھایا ہوا ہے لیکن اب پچھادی اسلوب کے اظہار بیان میں وہ کثرت نہیں رہا ہے جو سو سال پہلے کی زبان میں نظر آتا ہے۔

لیکن اس دور میں جب ہماری نظر محمد امین ایاضی کے کلام پر چلتی ہے تو یہاں زبان و بیان کی سطح پر ایک ایسے بدلے ہوئے رنگ کا احساس ہوتا ہے جو وہی سے مل رہا ہے۔ ایاضی کا کلام غیر مطبوعہ ہے۔ بیسیوں غزلوں کے علاوہ اس کی مثنوی ”نجات نامہ“ بھی قابلِ ذکر ہے۔ ایاضی ، علی عادل شاہ تان (م۔ ۱۰۸۳ھ/ ۱۶۷۳ع) کے دور میں زندہ تھے اور تصنیف ، پاشی ، موسیٰ اور میرزا ولیر کے معاصر تھے۔ مذہبی انسان اور شریعت کے سختی سے پابند تھے۔ ہند و نصاب کو موضوع بنا کر علی عادل شاہ تان شاہی کے سامنے ایک مثنوی پیش کی جس میں بادشاہ کو نیکی اور انسانیت کا درس دے کر عاقبت کا خوف دلایا گیا ہے۔

- ۱۔ نجات نامہ ایاضی : (تلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں اس کے باجِ مخطوطے محفوظ ہیں۔



ایمانی کے ذہن میں الہی مشنوی "نہات نامہ" لکھتے وقت یہ خیال تھا کہ اگر بادشاہ کو، جو ساری قوموں، اچھا نیکوں اور برائیوں کا سرچشمہ ہے، لیکن اور دین داری کی طرف راجع کیا جا سکے تو سارے معاشرے کی اصلاح ہو سکتی ہے۔ علی عادل شاہ عقیلی ہرمت بادشاہ تھا اور اس کا اثر سارے معاشرے پر یہ پڑ رہا تھا کہ خود معاشرہ بھی اسی رنگ میں رنگ گیا تھا۔ ایسے میں ایمانی نے سب سے پہلے بادشاہ کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا :

کہیے جبرئیل ہوں علیہ السلام کہہ دلیا میں اچھٹا تو میں کوئی کلام  
نکرتا ہوں بادشاہ پاس جا سہم سازی بندگان خدا

"نہات نامہ" میں علی عادل شاہ ثانی کی جیسی طرح مدح کی گئی ہے اس میں اس کی عیش پرستی کو جان بوجھ کر نظر انداز کر کے اس بات کا ذکر کیا گیا ہے کہ وہ ایک ایسا بادشاہ ہے جو سنت کو فرض سمجھ کر ادا کرتا ہے۔ نماز کو کبھی ترک نہیں کرتا۔ شب و روز دین پر استوار رہتا ہے۔ اسے کو برا کہتے سے نفسیاتی طور پر الٹا اثر پڑتا ہے۔ مدح کے چند اشعار میں بھی نکتہ دکھایا گیا ہے۔ بادشاہ کی یہ مدح پسند و اصلاح کے درمیان میں آئی ہے اور پھر فوراً ہی بعد قیامت کا احوال بیان کر کے نفسیاتی طور پر بادشاہ وقت کو عزت کا خوف دلا کر دین کی طرف آنے کی ترغیب دی گئی ہے۔ اس نفسیاتی عمل کو سلیقہ و خوب صورتی کے ساتھ اس نظم کے کار و بود میں یوں لپٹا گیا ہے :

چکوئی نیں سیانچہ کی بات قیامت میں چاہے گا حسرت کے بات  
قیامت کا جس وقت دور آئے گا اجل کا ہوالہ پھرنا جائے گا  
جتنے جھاڑ پور پھاڑ ہوئیں گے کرد زمین پر تم پھرنا اچھے کوئی لود  
کتنی کا پھرانا پھر اونکے پھر ستارے ششکے زمیں پر بکھیر  
دھولارے نے پھر جائیکا سب گینک شیکا اوڑا ڈونگراں کون آہوں  
زمیں سرسبز ہونگی ہموار ہوں زمین شرق مغرب کفر دیت ہوں  
نہ تارے اچھٹکے نہ سات آہاں زمین و زمان کا چھپکا نشان  
جتنے جوتے ہیں سو سر جائیں گے جز حسی و قیوم نہ پائیں گے  
اکیلا اچھے گا اول جیٹوں اتھا کہ اس باج بھی کوئی دوجا نہ تھا  
پھر کہتا ہے :

عبادت کرو پور عبادت کرو اجل دور نیں ذکر طاعت کرو  
اگر بادشاہ ہے، اگر ہے غیر دونو بھی اجل کے دندیاں نیں اسیر

وگر سنت ہو کر بندر جائیں گے زبان ہو کر ہوشیار ہشتائیں گے  
ہشتائی اس وقت کیا کام آئے جوشم طرف مار کر جب لیجائے  
سدا مار ہے جیو اس فن منے کہ جیون گل ہے مہان گلشن منے  
اس کے بعد بادشاہ سے مخاطب ہو کر کہتا ہے :

بستان محتاج کا کام کر ادھوراں کو مٹ مرانجام کر  
پریشان لوگن میں آ جمع ہو اونو گر پتنگ ہے تو تون جمع ہو  
نہ جانوں روا کیوں رکھیے کردگار لوگن سودر انتظار  
اگر قون دنیا میں ہوا بادشاہ کرم کر ہمیشہ بخلاق غذا  
اسانت ہے یو سب یقیں جان ہو قیامت میں پوچھیے گا سبحان او  
خیر نے بھوکا کون، کھانا ہے کون امیں کون ہے پور چراتا ہے کون  
اگر راستی سون کیا عدل پیاں حقے اوستے رڑی بادشاہی ہے وان

مطلق العنان بادشاہ سے اس طرح مخاطب ہو کر اب اس کے اندر غیرت پیدا کرنے، لیکن کا جذبہ ایثار سے اور احساس کو زندہ کرنے کے لیے فوراً مخصوص انداز میں مدح کرتا ہے :

کروں پر گھڑی شکر پروردگار کہ اس دور میں ہے علی شہریار  
زہے شاہ عادل زہے بادشاہ کہ سنت کو جو فرض کرنا ادا  
کدھیں ترک ہو کر کیا لپن نماز کہ حق سات دھرتا ہے راز و نیاز

لیکن اصل مقصد مدح نہیں، لیکن کی تلقین تھی۔ یہ تو نصیحت کو زیادہ مؤثر بنانے کا نفسیاتی حربہ تھا۔ چنانچہ فوراً گریز کرتا ہے اور کہتا ہے :

ایمانی کیدو تون چلا پاتھ چھوڑ سر رشتہ پند کون ہوں نہ توڑ  
پور کچھ بولنا تھا سو بولوں بھی اب قیامت کے احوال اب کھول سب  
اسی تیور، اسی لہجے اور اسی انداز میں پوری مشنوی لکھی گئی ہے۔ اس نظم کی زبان صاف، روان اور بجا پوری اسلوب سے بڑی حد تک الگ ہے۔ اس میں ایک ایسے پلاؤ، لہجے، مٹھاس اور رنگ کا احساس ہوتا ہے جسے علی الصبح، جب ہم غنیمت میں ہوں، کوئی فقیر نامحالہ کلام قرآن کے ساتھ پڑھتا ہمارے دروازے کے سامنے سے گزر جائے۔ "نہات نامہ" میں نہ شاعرانہ رنگینی ہے اور نہ وہ اسلوب جو لغزنی اور باغی کے ہاں ملتا ہے۔ لیکن ساری نظم میں ایک سادہ و معصوم لہذا قائم رہتی ہے جو اس کے پائیدار انداز میں آثار کا رنگ اور اثر آفرینی کا جادو چمکتی ہے۔ "نہات نامہ" میں مذہبی موضوع کے باوجود ایک ادبی شان باقی رہی ہے۔

ہیں درویشانہ مزاج اور زبان و بیان کی یہی سادگی اس کی غزلوں میں بھی  
راہگ جاتی ہے۔ ایامی کی غزلوں کا موضوع بھی محبوب ہے لیکن چاہ عشق میں  
شاہی، نصرتی اور ہاشمی کی طرح ہواہوسی نہیں ہے بلکہ ہوس ہوتا ہے کہ  
عشق نے شخصیت کی تعمیر ہو رہی ہے۔ ایامی کی غزلوں کو پڑھتے ہوئے کیفیں  
ہمارا دھیان حسن شوق کی غزلوں کی طرف جاتا ہے اور کبھی عراقی اور امیر خسرو  
یاد آنے لگتے ہیں۔ یہ غزل دیکھتے ہیں :

مرے من سے آج او دھیان ہے کہ اس دست خوں ریز کا دھیان ہے  
جداں نے تو زلف دیکھوا ہوں میں جداں نے سرا من پریشان ہے  
ہوا داد و باران مرا جیو آج تیرے عشق کا دل میں طوفان ہے  
تھے جیسے میں زیادہ سنگوں تیرے پر سرا جیو قربان ہے  
دیا ہوں محبت منے جیو میں محبت مرا جیو ایمان ہے  
گنہ کیا ہوا ہے سو معلوم ہیں مجھے دیکھ کے آج ایمان ہے  
سرج لعلقا ہے کھائے اوکال جو دیکھوا تیرے دیکھ منے ہان ہے  
زمین پر سورج کوئی دیکھوا نہیں ایامی تھے دیکھ حیران ہے  
یہی مؤثر سادگی ایامی کی شاعری کا مزاج ہے۔ اس کی غزلوں میں ہمیں ایک  
انسی رجاواٹ محسوس ہوتی ہے جو اس دور کے غزل گو شعرا میں کم کم  
لفظ آتی ہے۔ یہاں غزل میں محبت کے اعتبار سے ایک باقاعدگی کا بھی احساس  
ہوتا ہے۔ ادیب شعرا کی طرح صرف ردیف پر غزل کی زمین قائم نہیں کی گئی ہے  
بلکہ قافیہ اور ردیف سے غزل کا آہنگ قائم کیا گیا ہے :

دیدار دیکھ تیرا حیران ہو رہا ہوں

یکہ یکہ ہلک ہماری سورج مثال دریں

ایامی نے سنگلاخ زمینوں میں بھی اچھی غزلیں لکھیں ہیں۔ ایک غزل  
میں گال، جال اور بال قافیے ہیں اور انکھیاں ردیف ہے۔ ایک اور غزل میں سات،  
گھات، رات، بات قافیے ہیں اور چاند ردیف ہے۔ ایامی کی غزل میں ایک نئے  
مزاج کا احساس ہوتا ہے جو نصرتی، شاہی اور ہاشمی سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں  
ایکہ متعینگی اور ایک لہجہ راؤ کا پتا چلتا ہے۔ یہاں زبان کی اجنبیت اثر و تاثر کو  
پردوں میں نہیں چھپا رہی ہے بلکہ سوز و گداز کی ہلکی دھکی آج بھی لگ  
دیتی ہے۔ ایامی کے ہاں سادگی کو پانے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے جو ایک  
طرف حسن شوق کی غزل کو آگے بڑھا رہی ہے اور دوسری طرف دل دکھنی کی  
آواز سے بھی مل رہی ہے۔ غزل کی روایت میں یہ ادیب ایامی کی یہی اہمیت ہے۔

غزل اور مرثیہ اس دور میں مقبول صنف سخن بن کر ابھرتے ہیں۔ جملہ ذوق  
اور محترم کے زمانے میں مختلف رسوم کا رواج سارے ملک میں عام تھا۔ بادشاہ  
ان مذہبی رسومات کو عقیدت و احترام سے سنانا تھا اور شعرا ان مختلف رسومات  
کے لیے مرثیے لکھتے تھے۔ اس دور میں کئی مرثیہ گوئیوں کے نام آتے ہیں لیکن  
ہاشمی و ایامی کا معاشرہ مرزا بیجاپوری ان سب میں ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ کہا  
جاتا ہے کہ وہ صرف نعت، منقبت اور مرثیہ لکھتا تھا اور دوسری کسی  
صنف سخن میں طبع آزمائی نہ کرتا تھا۔ اس کی تصدیق "منتخب اقیاب" ۱ سے  
بھی ہوتی ہے جس میں علی عادل شاہ کے ذکر میں خالی خان نے لکھا ہے کہ :

"اور از جملہ شعرائے بیجاپور در آن عہد میرزا قاضی شاعر نے بود کہ  
زبان خود را وقف حمد و نعت سیدالمرسلین و منقبت ائمہ طاہرین نمود ،  
برگزیرائے احادیث از شاہ و گدا شعر نہ گفت و مرثیہ بے شمار کہ در  
ساتم شہدائے کربلا گفت زبان زدن خاص و عام مردم دکن و دیگر بلاد  
گردید۔ روزے علی عادل شاہ پرزا را بحضور خود طلبد ، بعد عقیبات  
بے باہان تکلیف نمود کہ در مدح بادشاہ زبان آغشا جاؤد ۔ در جواب الناس  
نمود زبانے کہ برائے حمد و نعت و منقبت وقف گردیدہ بحکم من  
نمائند ، بعدہ کہ مکرر سلطان تکلیف نمود یکہ دو مرثیہ از زبان سلطان  
بیائے اسم خود قاضی علی عادل شاہ نسخے داخل نمود کہ ذومعنیوں  
واقع شدہ ۔"

اس اقتباس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مرزا کے مرثیے نہ صرف دکن  
کے خاص و عام میں مقبول تھے بلکہ دوسرے علاقوں میں بھی پسند کیے جاتے  
تھے۔ مرثیوں کے زبان و بیان کے سلسلے میں یہ بات قابل توجہ ہے کہ ان کی  
زبان مشنوی و تصنیف کی زبان کے مقابلے میں زیادہ صاف اور فارسی اسلوب کے  
ذریعہ ہے۔ خود بیجاپور کے مرثیوں میں ، یہاں تک کہ شاہی و نصرتی کے  
ہاں بھی ، بیجاپوری اسلوب کا رنگ دیکھا جاتا ہے۔ زبان کے اسی اسلوب کی  
وجہ سے خود اورنگ زیب عالمگیر کی لوجوں میں بھی مرزا کے مرثیے مقبول تھے۔  
مرزا نے اپنے مرثیوں میں واقعات کربلا ، شہادت امام حسین اور عظیم فرید  
کو ہم انگیز انداز میں قلم بند کیا ہے۔ شہادت امام حسین پر دونا چولک ثواب  
میں داخل ہے اس لیے مرزا بھی اپنے مرثیوں میں شعوری طور پر روئے رلانے کی



کوشش کرتے ہیں :

زاری کرو عزیزاں یو ماتم ہے فرض عین  
مظلوم ہوا جہاں میں نور لبی حسین  
آیا عاشور جنگ میں قیامت بنا ہوا  
ہر شے کون پھر حسین کا ماتم لیا ہوا  
کرو زاری میں یاران یو غم پر شے رلیا ہے  
اے غم کا فلاں کر زمین لیاں ہلا ہے  
حسین ابن علی کا غم عیساں دل سوں کرتا ہے  
اس جیو کے گریباں میں جنم یو داغ دھرا ہے  
عزیزان شہ کے ماتم سوں جگر لہو کر گلا ہے  
لہو کون بھل پانی کر تین سوں تب ہوا ہے

مرثیے کے وہ سب موضوعات جو بعد کے دور میں جزئیات کی تفصیل کے ساتھ آئے ہیں، مرزا کے مرثیوں میں نظر آنے لگتے ہیں؛ مثلاً شہر کا ظلم، زمین کی آہ و زاری، شاہ دلائل سوار، چکر گوشہ رسول، سائر کوثر حسین، حضرت فاطمہ اور حضرت علی۔ مرزا کا ایک طویل مرثیہ جو تقریباً تین سو اشعار پر مشتمل ہے اور جس کی ردیف "کرو زاری مسلماناں" ہے (صرف ردیف ہر مرثیے کی پشت قائم کی گئی ہے) ہماری نظر سے گزرا جس میں میدان کر بلا کے واقعات کو غم انگیز انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ یہاں پہلی بار مرثیے کا وہ رنگ ابھرتا ہے جو آگے چل کر شہابی ہند کے مرثیہ گوہوں کے ان داستان شکل میں ظاہر ہوا ہے۔

مرزا نے مختلف موقعوں اور مجالس کی ضرورت کے مطابق مرثیے لکھے۔ کسی مرثیے میں "سوز" کا رنگ ملتا ہے اور کسی میں "سلام" کا رنگ جھلکتا ہے۔ مرزا نے خود کو چونکہ مرثیے کے لیے وقف کر دیا تھا اس لیے جیسے غزل کی روایت اپنے ہونے روپ میں حسن شوق کے ہاں چلی بار نظر آتی ہے اسی طرح قدیم مرثیہ اپنے واضح عد و خال کے ساتھ مرزا کے ہاں ابھرتا ہے۔ محترم کا چاند دیکھا تو مرزا نے کہا :

محترم عجب چاند ہے ہر روز ہے  
لیاست کے روزاں میں یک روز ہے  
اسی چاند میں سرور دیں حسین  
ہوئے ہیں پریشان دس دن و دین

بعد کدھیں دل دوکھائے نہ تھے  
کدھیں کچھ علی غم چائے نہ تھے  
کوئی پرورش فاطمہ ہمار سات  
نہ روئے دے تھے کدھیں دس رات  
تب اس وقت جد ہاک یکدن تمام  
مدینے کی مسجد میں رہے تھے امام  
"سلام" کی وہی روایت مرزا کے ہاں ملتی ہے جو آج تک چلی آ رہی ہے :

بادی رہیں حسین شاہ سلام علیک  
لائل عشر حسین شاہ سلام علیک  
ہے تو امام زمانہ لائبہ کون و مکان  
سوتر ہر دو جہاں شاہ سلام علیک  
نور دل مصطفیٰ مدد حق و حقا  
صاحب صدر وفا شاہ سلام علیک  
سرور ہر خاص و عام مقصد ہر رنگ و نام  
جمع ہر صبح و شام شاہ سلام علیک  
صاحب صدر یقین قتل خلافت لیں  
روزی دنیا و دین شاہ سلام علیک  
نور شہادت توں قایم سعادت توں  
شہر شجاعت توں شاہ سلام علیک

آج جب ہم ان مرثیوں کا مقابلہ انیس و دہر کے مرثیوں سے کرتے ہیں تو یہ کمزور اور ہینکے نظر آتے ہیں۔ تاہم یہ جدید مرثیے کے اولین تقوش ہیں جو جدید مرثیہ نگاری سے تقریباً دو سو سال پہلے لکھے گئے ہیں۔ یہ عام طور پر غزل کی پشت میں لکھے گئے ہیں۔ بعض مرثیے مربع میں ملتے ہیں اور چند غمتی میں لکھے گئے ہیں۔ ان میں جدید مرثیے کی طرح موضوع و مزاج وہی ہے کہ مخصوص مقبلی جذبات کو دل گداز اور غم انگیز پیرایے میں ابھارا جائے۔ مرزا کے مرثیے اور لک زب کی فوجوں کے ساتھ شہابی ہند میں پہنچے اور یہاں کی مجلسوں میں پڑھے گئے۔ ایسے میں یہ بات ناممکن نہیں ہے کہ شہابی ہند کے پہلے ادبی دور کے مرثیوں پر مرزا کے مرثیوں کا اثر پڑا ہو جو چاند کی مرثیے کی روایت پر اثر انداز ہو کر جذب ہو گیا اور پھر ہماری نظروں سے اوجھل ہو گیا۔ اثر اسی طرح جذب ہوتا ہے اور آئے والی تسلیں بھول جاتی ہیں کہ یہ الفاظ فکر، یہ اسلوب، یہ موضوعات جو آج وہ استعمال کر رہی ہیں، کہاں سے اور کب آئے تھے۔ لیکن اگر اثر کو تسلسل کے ساتھ دیکھا جائے تو اس کی اصل تک پہنچا جا سکتا ہے اور روایت کی لکیر ایک سرے کو دوسرے سرے سے ملاتی صاف نظر آ سکتی ہے۔ مرثیے کی روایت میں مرزا کی جی قاری ہیبت ہے۔

اسلوب کے زیر اثر آتی چلی گئی اور ایک نئے معیار زبان و سخن کے لیے راستہ ہموار ہونے لگا۔ اس واقعے کے برسوں بعد محمد باقر آگاہ (۱۵/۱۰/۱۳۷۷ع) — ۱۲۲۰/۱۰/۱۸۰۵ع) نے ”گلزار عشق“<sup>۱</sup> کے دیباچے میں حیرت و یاس کے ساتھ لکھا کہ :

”جب تک ریاست سلاطین دکن کی قائم تھی ، زبان آوازیں دوسرائے اونکے رائج اور علم و شائستہ سے سالم تھی . . . . لیکن جب شاہان ہند اس نکل زمینِ جنت نظیر کو تسخیر کیے ، ماروڑ و ڈبرہ“<sup>۲</sup> دکنی پنج ہاورہ“ ہند سے تبدیل ہائے ناآنکھ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم آنے لگی۔“

نئے معیار اسلوب کی بنیادی صفت یہ تھی کہ قدیم اردو کا مقامی رنگ اس میں باقی نہ رہا اور سارے بشرِ عظیم کا ادبی اظہار یکساں ہو گیا۔ اب نہ بیجاپور و گولکنڈا کی دکنی اردو وہی تھی اور نہ گجرات کی گجری ، بلکہ فارسی کے زیر اثر پروان پڑھنے والی شمال کی زبان جدید اسلوب کا معیار بن کر عالم گیر ہو گئی تھی۔ شمال و جنوب کے ایک ہو جانے کے بعد ”نئے ادب“ کی کیا صورت تھی ؟ اس کا کیا معیار قائم ہوا ؟ وہی کب اور کیسے ظہور میں آیا ؟ اس کا اصل کارنامہ کیا ہے ؟ یہ دیکھنے سے پہلے ضروری ہے کہ گولکنڈا کے ادب کا ، جو ابھی باقی رہ گیا ہے ، مطالعہ کرنے کے لیے پھر اگلے پاؤں واپس چلیں۔



### خاتمہ

علی عادل شاہ ثانی شاہی (م/۱۰۸۳/۱۶۷۲ع) نے اپنے دورِ حکومت میں میں اورنگ زیب سے صلح کر لی تھی اور سلطنتِ بیجاپور کا شمال علاقہ مغلوں کو دے دیا تھا۔ علی کی وفات کے بعد یہ دم توڑتی سلطنت کچھ عرصے تک اور ہلکی سسکتی رہی۔ سکندر عادل شاہ اس عام پرور سلطنت کا آخری تاجدار تھا جس نے ۱۰۹۷/۱۶۸۵ع میں قلعے کی کنجیاں اورنگ زیب کے سپرد کر دیں اور قسطنطنیہ سے دست بردار ہو گیا۔ سلطنتِ بیجاپور کا خاتمہ بظاہر ۱۰۹۷/۱۶۸۵ع میں ہوا لیکن عملاً مشغل برسوں پہلے دکن پر حاوی ہو چکے تھے۔ اس کا اظہار اس دور کی شاعری میں بھی ہو رہا تھا۔ ناشی محبوبہ کی کالی دھڑی میں اپنے جی کے لٹھنے کا ذکر کرتے ہیں تو یہ تشبیہ دیتے ہیں :

کال دھڑی میں دھن تری بٹھا ہے میرا جیو سو یوں  
بٹھا ہے کولائک میں جیوں سکھ سو عالمگیر کا

شریف<sup>۳</sup> ، جو اس دور کا ایک اچھا غزل گو اور قصیدہ نگار شاعر ہے ، صلح نامہ علی عادل شاہ کے موقع پر علی کی شان میں قصیدہ لکھتا ہے : ”تو مادہ تاریخ نکالتے وقت یہ شعر اس کی زبان سے نکل جاتا ہے :

”کچا میں سالِ تاریخ اس وفا مصراع ہو سارا  
ہوا یوں صلح اورنگ زیب عادل شاہ دہانے سے

۱۰۷۹/۱۶۶۸ع

اورنگ زیب کی فتحِ بیجاپور کے ساتھ ہی فتحِ گولکنڈا (۱۰۹۸/۱۶۸۶ع) کا راستہ بھی ہموار ہو گیا اور شمال و جنوب مل کر ایک ہی سلطنت کا حصہ بن گئے۔ فتح کے ساتھ ہی مغلوں کا ہندوستانی احساسِ طولان کی طرح اندھا اور اندھی کی طرح پھیل گیا۔ شمال اور جنوب کے اس اتحاد سے جنوب کی ادبی روایت شمال کے

۱۔ قصیدہ درالعرفیہ علی عادل شاہ : ناشی (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

۱۔ گلزار عشق : از محمد باقر آگاہ ، ناشی (قلمی) انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔  
۲۔ ”ڈبرہ“ ”گلزار عشق“ از محمد باقر آگاہ سرٹیبہ ڈاکٹر جمیل جالبی ، مطبعہ صحیفہ لاہور ، شاہہ کبیر ۶۲ ، جنوری ۱۹۷۳ع۔



## فصل پنجم

# قطب شاہی دور

(۱۵۱۸ء - ۱۶۸۶ء)

## چلا باب

# پس منظر ، روایت اور ادبی و لسانی خصوصیات

(۱۵۱۸ء - ۱۶۸۶ء)

چینی سلطنت اپنے زوال کی انتہا پر تھی کہ بیجاور کی عادل شاہی سلطنت کے بانی ، ہوسف شاہ کی طرح ، ترک نژاد سلطان قلی بھی اپنی جان بچا کر ایران سے ملنگر دکن آیا اور محمود شاہ چینی (۵۸۸۷-۸۹۴۳/۱۳۸۲ء-۱۵۱۸ء) کے چیلوں کے جرگے میں داخل ہو گیا ۔ سلطان قلی ، ہمدان کے بادشاہ اویس قلی کا لڑکا تھا ۔ باپ نے اس کی تعلیم و تربیت کا بہترین انتظام کیا تھا ۔ سخت کوشش اور جانیازی اس کے خون میں شامل تھی ۔ دیکھنے اور دیکھنے اپنی قابلیت ، جانیازی اور وفاداری کی بدولت کیزی سے ترقی کے لئے چڑھتا چلا گیا ۔ یہاں تک کہ ۸۹۰۱/۱۴۹۵ء میں ٹنگالہ کا صوبہ دار بنا دیا گیا ۔ اس وقت چینی سلطنت آخری سالس لیے رہی تھی ۔ کئی صوبے خود مختار ہو چکے تھے ۔ ۸۹۱۶/۱۵۱۰ء تک یہ صورت حال ہو گئی تھی کہ خود بادشاہ اپنی برید کے قبضے میں نظر بند تھا لیکن یار وفادار سلطان قلی نے محمود شاہ چینی کی زندگی تک اطاعت و وفاداری باقی رکھی اور اس کی وفات (۸۹۴۳/۱۵۱۸ء) کے بعد اپنی خود مختاری کا اعلان کیا اور ایک ایسی سلطنت کی بنیاد رکھی جو کم و بیش ایک سو اسی سال تک سرزمین دکن پر قائم رہی ۔ دکن کی یہ پانچویں سلطنتیں ظہیرالدین بابر (م - ۸۹۳۴/۱۵۴۰ء) کے ہندوستان آنے سے پہلے وجود میں آچکی تھیں ۔ سلطان قلی نے گولکنڈا کو ”بھنگر“ کا نام دے کر اپنا پائے تخت بنایا جو دہشتی قبیلوں اور بیرون کے شہر کی حیثیت سے دنیا بھر میں مشہور تھا ۔ پس طرح دربار اودھ اور بٹر عظیم کے دوسرے چھوٹے بڑے دربار مغلیہ دربار کی طرز پر سجائے گئے تھے

اس طرح دکن کی ان بادشاہوں نے بھی اپنے دربار جتنی سلطنت کی طرف ہر آراستہ کئے۔ بجاپور کی سلطنت کنڑی اور سریعی کے علاقوں پر مشتمل تھی اور قطب شاہی سلطنت تلگو کے بیشتر علاقے کو محیط تھی۔ جیسا کہ گزر چکا ہے، ۱۶ویں سو سال کے عرصے میں اردو ایک مشترک زبان کی حیثیت سے ساری جتنی سلطنت میں جڑیں اٹکڑ چکی تھیں اور جب یہ سلطنتیں دکن کے نقشے پر ابھریں تو ان سب سلطنتوں کے حدود میں اردو ایک عام بول چال کی زبان کے طور پر بازار پاٹ میں بولی جا رہی تھی اور اس میں ادبی روایت کا سلسلہ شروع ہونے ایک زمانہ گزر چکا تھا۔ پہلے بادشاہوں کی زبان ترکی فارسی تھی لیکن تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی میل جول کی وجہ سے رفتہ رفتہ خود اردو بادشاہوں کی زبان بن گئی۔

شرعیات پاک و ہند کے نقشے پر بہت سی سلطنتیں ابھریں اور مٹ گئیں لیکن وہی سلطنتیں باقی رہیں جنہوں نے علم و ادب اور فنون و فنر کی ترقی میں حصہ لیا۔ قطب شاہی سلطنت ایسی بڑی سلطنت نہیں تھی کہ دوسری کوئی سلطنت اس کا مقابلہ نہ کر سکے، لیکن اس سلطنت نے عام و ادب اور تہذیب و تمدن کے چراغ کو اس طور پر روشن کیا کہ آج تک تاریخ میں خود اس کا نام روشن ہے۔ "ان" سلطنت سلطان قلی قطب شاہ (۱۵۱۸ء - ۱۵۴۲ء) کی ساری عمر سرگودھ اور سلطنت کو مستحکم بنیادوں پر قائم کرنے کی کوشش میں گزری۔ اپنے باپ کو قتل کر کے جب جمشید قلی (۱۵۰۱ء - ۱۵۴۲ء) تخت پر بیٹھا تو وہ، اپنی بدنامیوں کی وجہ سے، زیادہ دن حکومت نہ کر سکا اور جلد ہی اس کی جگہ اس کے چھوٹے بھائی ابراہیم قطب شاہ نے لے لی۔ جمشید بھی فارسی کا شاعر تھا لیکن ابراہیم قطب شاہ (۱۵۴۲ء - ۱۵۸۰ء) کی دورانیہ میں اس دور حکومت میں علم و ادب کو خوب ترقی ہوئی۔ بادشاہ کئی زبانوں پر قدرت رکھتا تھا اور عربی، فارسی اور دکنی کے علاوہ تلنگی بھی روانی سے بولی سکتا تھا۔ اس کے دربار میں علما و فضلا کا مجمع رہتا تھا جو سفر و حضر میں اس کے ساتھ رہتے تھے۔ مؤرخوں کا خیال ہے اگر ابراہیم کو تخت نہ ملتا تو قطب شاہی خاندان جمشید قلی پر ہی ختم ہو جاتا۔ ابراہیم نے علوم و فنون کی ترقی میں بڑا ہتھ مکر حصہ لیا اور اپنے بیس سالہ دور حکومت میں ایسی تعداد پیدا کر دی کہ علم و ادب کا پودا تناور درخت بن کر پھول پھول دینے لگا۔

قطب شاہی بادشاہوں کی ایک مشترک خصوصیت یہ تھی کہ وہ سب کے سب اعلیٰ تعلیم سے بہرہ ور تھے۔ انہوں نے ایک طرف اپنے نسلی شعائل باقی

رکھے اور اسلامی علوم کو ترقی دی اور دوسری طرف اپنے ملک کے تہذیب و تمدن کو اپنا کر ایک "نیراکلچر" پیدا کیا جس میں دونوں کالجوں کے صحت مند عناصر موجود تھے۔ ۱۵۸۸ء/۱۵۸۸ء میں اس کے انتقال کے وقت سلطنت مستحکم اور معاشرے میں آگے بڑھنے کی قوت موجود تھی اور ایک ایسی فضا قائم تھی کہ تہذیب کی کلی اس کیچلتے ہی والی تھی۔ ابراہیم کے دور میں قاسم بلہی، حامی ابراہیم اور نور شاہ بن قباد العسینی فارسی زبان کے عالم و شاعر تھے اور فیروز احمد، ملا خانی اردو زبان میں دادر سخن دے رہے تھے۔ اس نے تلگو زبان و ادب کی بھی سرپرستی کی اور تلگو شعرا نے ابراہیم قطب شاہ کی مدح میں بہت سی نظمیں لکھیں۔ ممکن ہے اردو فارسی کے اور بھی بہت سے شعرا اس دور میں موجود ہوں لیکن اس دور کی بیشتر تصانیف، عید اللہ قطب شاہ کے دور حکومت میں "عیداداد محل" میں آگ لگ جائے، جہاں ابراہیم کا کتب خانہ خاص واقع تھا اور جس میں بہت قلی قطب شاہ اور بہت قطب شاہ نے اضافہ کیا تھا، جل کر خاک ہو گئیں۔ چوہدری ابراہیم نے لکھا تھا اس کے پھل بہ قلی قطب شاہ نے کھائے۔ بہ قلی اور ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گورو کا سالر تحت نشینی (۱۵۸۸ء/۱۵۸۸ء) ایک ہے۔ علم و ادب کا ذوق دونوں میں مشترک تھا۔ دونوں شاعر تھے۔ دونوں امن پسند تھے اور ایک ایسا تہذیبی ماحول پیدا کرنے کے خواہش مند تھے جس میں اہل علم اپنی صلاحیتوں کو پورے طور پر بروئے کار لا سکیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ گورامن ماحول اور مستحکم معاشرے میں کلچر کا پھول کھلتا ہے اور غیر مستحکم معاشرے اور عالم بے یقینی میں لہر و معاشرہ کی تخلیقی صلاحیتیں سرجھا کر ہو کر جاتی ہیں۔ دونوں بادشاہوں کے اسی مزاج کے باعث بجاپور اور گولکنڈا کے درمیان صلح و امن کا معاہدہ ہو گیا اور اس معاہدے کو پائدار بنانے کے لیے بہ قلی قطب شاہ نے ۱۵۹۶ء/۱۵۹۶ء میں اپنی بیوی چاند سلطان کی شادی ابراہیم عادل شاہ ثانی سے کر دی جس کا ذکر بڑی محبت سے اس نے اپنے کھتوں میں کئی جگہ کیا ہے۔

بہ قلی قطب شاہ کا تینویں سالہ دور اپنی ادبی سرگرمیوں، علمی کاروشوں اور قلمی و تخلیقی کاموں کی وجہ سے ہمیشہ یادگار رہے گا۔ قطب شاہی سلطنت کا یہ زین دور ہے جس پر اردو و تلنگی شاعری کی تاریخ ہمیشہ فخر کرتی رہے گی۔ اسی کے دور سلطنت میں شہر حیدر آباد بنا، نئی نئی عمارتیں تعمیر ہوئیں، رانوں کے لیے نئے طرز وجود میں آئے، فوارے اور نہریں بننے لگیں، زمین کے زینے پر روان ہوئیں۔ دریاؤں کے کناروں پر سیرگاہیں بنیں۔ عبادت خانے، کتب خانے



اور مدبر سے قائم ہوئے۔ ان مصوری اور نقش و موسیقی کو ترقی ہوئی۔ علم و فضل نے معاشرے میں اہم مقام پایا۔ علم کی بنا پر میر محمد مومن امیر آبادی وکیل السلطنت مقرر ہوئے۔ فارسی کے نامی شاعر میرزا محمد امین میر جیلہ کی خدمت پر مامور ہوئے۔ نامور و جہی اسی کے دربار کا شاعر ہے اور احمد گجراتی نے اسی کے دربار میں اپنی دو طویل مثنویاں ”یوسف زلیخا“ اور ”لیلیٰ مجنون“ پیش کیں۔ خود باشندہ نہ صرف اپنے زمانے کا بڑا شاعر تھا بلکہ آج بھی ایک اہم اور چلے جاوے دیوان شاعر کی حیثیت سے مشہور ہے۔

اس کے مرنے کے بعد ۱۰۲۰ھ/۱۶۱۱ع میں اس کا بیٹا اور داماد محمد قطب شاہ (۱۰۲۰ھ-۱۰۳۵ھ/۱۶۱۱ع-۱۶۲۵ع) باشندہ بنا تو اس نے بھی اسی روایت کو زائد و برقرار رکھا۔ وہ ایک نیک دل، شریف انفس اور مذہبی انسان تھا۔ اسی نے اپنے چچا کا کلیات مرتب کیا اور اس پر ایک طویل، نظام دیباچہ بھی لکھا۔ وہ خود بھی شاعر تھا اور ظل اللہ تعالیٰ نے فارسی شاعری اور مذہب و کلام کا دل دادہ تھا۔ کتابیں پڑھنے اور ان پر اپنی رائے لکھنے کا اسی خاص شوق تھا۔ اس کا بیٹا عبداللہ قطب شاہ (۱۰۳۵ھ-۱۰۸۳ھ/۱۶۲۵ع-۱۶۷۲ع) بھی اپنے خاندان کی اسی روایت میں بلا بڑھا تھا۔ باپ دادا کی طرح وہ خود بھی شاعر تھا۔ اس کا اردو فارسی کلیات شاعر ہو چکا ہے۔ عبداللہ کے دور حکومت میں بہت سے نامور شاعر و نثر نگار پیدا ہوئے جن میں غواصی، ابن تشابی، جلیلی، طبعی، میران جی حسن، شادانجا، میران یعقوب، حید جلاق و شیر، غامی، طاوور پر قابل ذکر ہیں۔

سلطنت گولکنڈا کی دفتری زبان ہمیشہ فارسی رہی اور شیعیت و فقیر جعفریہ کے مشترک عقیدے کی وجہ سے ایران سے لغات و روایات بھی گہرے رہے۔ ایرانی علماء آئے اور مشرک عقیدوں پر فائز کیے جانے۔ ”ملا“ محمد شریف و نوعی، جیشید کے دربار کا، نک اشعرا، ایران سے آیا تھا۔ خورشید شاہ بن ابیاد الحسینی، جو ابراہیم کا لدیہ خاص تھا، ایران سے آکر دکن سلطنت سے وابستہ ہوا تھا۔ محمد قلی قطب شاہ کے زمانے میں میر محمد مومن امیر آبادی، وکیل سلطنت، مرزا محمد امین، میر جیلہ ایران ہی سے آئے تھے۔ عبداللہ کے زمانے میں شمس الدین محمد علاؤ الدین، نقاتون، ”ملا“ جمال الدین، ”ملا“ علی بن طیفور، حسین آدمی، ”ملا“ فتح اللہ سخانی اور ”ملا“ نظام الدین احمد بھی ایران ہی سے آئے تھے۔ غرضیکہ اس خاندان کے بادشاہوں

نے ایرانی تہذیب و زبان اور ادب کو اتنی اہمیت دی کہ خود فارسی اسلوب، آہنگ، لہجہ، اصناف اور مذاق سخن ابتدا ہی میں بیان کی مشترک زبان (اردو) پر چھا گئے۔ جس طرح بیجاپوری اسلوب گجراتی کے زیر اثر پروان چڑھ کر ہندوی رنگ و آہنگ کا حامل ہو گیا، اسی طرح گولکنڈا کا اسلوب فارسی کے زیر اثر بدروش یا گجر فارسی رنگ و آہنگ سے قریب ہو گیا۔ یہی ان دونوں علاقوں کے اسلوب کے مزاج کا بنیادی فرق ہے۔ جامی اپنی زبان کو گجراتی کہتے ہیں اور ہندوی اصناف اور اوزان استعمال کرتے ہیں۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی کے گیتوں میں بھی ہندوی اسطور اور اوزان کا استعمال ملتا ہے، لیکن ان کے برخلاف گولکنڈا میں ان کے معاصر فیروز، محمود اور خیالی پورے طور سے فارسی اسلوب، محور اور اصناف کی پیروی کر رہے ہیں۔ دسویں صدی ہجری میں جب ہندوی اصناف کا مزاج بیجاپور میں عام ہے، گولکنڈا میں غزل مقبول صنف سخن ہے۔ فارسی اسلوب و روایت کے اس اثر کا اندازہ محمد قلی قطب شاہ کے کلیات سے بھی کیا جا سکتا ہے جہاں ”اردو زبان اوزان و محور، جذبات و تخیل اور تشبیہ و محاورہ میں فارسی زبان کی تابع بنا دی گئی ہے اور ہندوی جذبات و تخیلات و اوزان ترک کر دیے گئے ہیں“۔ یہ بات بھی واضح رہے کہ فارسی اسلوب، اصناف اور محور کا قاعدہ اور پہلا اثر گولکنڈا ہی سے بیجاپور اُس وقت پہنچا ہے جب مقامی غواصی کے تشیع میں اپنی مثنوی ”چندر بن و سنہار“ لکھتا ہے : ع

نتیج غواصی کا باندا ہوں میں (مقبی)

اور پھر اس کی پیروی میں امین ”چرام و حسن یانوں“ تصنیف کرتا ہے : ع

تصد یک لکھوں میں مضمی مثال (امین)

اس کا اثر صنعتی کے ”تصد“ سے ظہور پر بھی پڑتا ہے اور وہ بھی بیجاپوری اسلوب کے برخلاف فارسی غری الفاظ اور بحر کے علاوہ ہندوی کی صنف سخن کو اپنانا ہے اور اپنے زبان و بیان کی خصوصیت یہ بتاتا ہے کہ :

رکھیا کہم سمسکوت کے اس میں بول اذک توائے نے رکھیا ہوں امول (صفتی)

گولکنڈا کے ان اثرات نے خود بیجاپوری اسلوب کو بھی نرم بنا دیا ہے۔ گولکنڈا اور بیجاپور کے اسلوب کے مزاج و رنگ کے فرق کو ہم عصر شعرا کے کلام کے تقابلی مطالعے سے آسان کے ساتھ سمجھا جا سکتا ہے۔ پہلے گولکنڈا کے شعرا کا

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول، ص ۲۰۰، چٹنی ترقی ادب، لاہور۔

۱۔ اردوئے قدیم شمس اللہ قادری، ص ۵۸، ۵۹۔

ولنگ و اسلوب دیکھنے اور پھر بیجاپوری شعرا کا :

### گولکنڈا

[ابراہیم قطب شاہ (۱۵۵۷ء-۱۵۸۸ء/۱۵۵۰-۱۵۸۰ع) کے دور کے شاعر]

(۱) فیروز : "ہرت نامہ" قبل ۱۵۷۳ء :

”تہی تعظیم الطاب چنگ پر ہے      ”میں غوث (عظم) بہالگیر ہے  
”میں چاند ، باقی ولی تارینے      تو سلطان ، سردار ہیں تارینے  
ولایت سوں جب آوں اچایا عسلم      ”عالم مجھ تائیں ولی سب چشم  
”میں ”نور دہدا لہی کا ہیں      ”میں عین دستا علی کا ہیں  
کہ باغ علی کون تو گلشن کیا      چراغ حسن کون تو روشن کیا

(۲) کلام محمد ولی قطب شاہ (۱۵۸۸ء-۱۶۰۲ء/۱۵۸۰-۱۶۱۱ع) :

تمہارا حسن سو قدرت تھی روشنی والا

پوراں کا حسن ترے حسن انگنے جسے چراغ

شراب بھول کھلے آبرے باغ۔ تو خط میں

بلا توں ساقی سرمست منج کون یک دو ایام

ایام کا راؤ منجے بازرا کیا ہے اب

صبا کا باق مغطر کرنی توں میرا دماغ

معانی شکر خدا کر ، نہ کر توں غم پرگز

لہی کے نالوں تھی آتا ”تو مجھے خوشی کا سراغ

(۳) ”یہودائین : ابن نشاطی ، سنہ تصنیف ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ع :

”میں بکندن دیا واقف نے آواز

ہرت کی داستان کے اے سخن ساز

”میں کا آج ہو کر تو گمشدہ منج

سخن کا کھولنا میں کیا سب گنج

سخن کے بھول کی تاثیر نے توں

مغطر کر چنگ یک دھیر نے توں

سخن کون فہم سوں کرتا ہے توں خوب

”میں بات کا دھرتا ہے توں خوب

”میں توں توں متکارن چانتا ہے

”میں کون ”میں سب کوئی مانتا ہے

عجب کوی اس زمانے کے ہیں چالے  
کبھی بیٹھے کبھی کڑے کسانے

### بیجاپور

[علی عادل شاہ اول (۱۵۶۵ء-۱۵۸۸ء/۱۵۵۷-۱۵۸۰ع) کے دور کے شاعر]

(۱) ”نیران الدین جامی : ”ارشاد نامہ“ تصنیف ۱۵۹۰ء :

”اللہ سنوروں پہلے آج      ”کہا جن یہ دیوں چنگ کاج

چنگر کیرا توں کرکار      ”سہوں کیرا سورجہار

”تروک لڑچے سہریں ہی      ”ات بکھانے ہو تلال

”دھرتی آکاس کیے ہنر      ”لیکن بیٹھے کریں چتر

”قیامت لک ہے کریں بیشت      ”نا ”مجھ قدرت ہوئے گشت

(۲) کلام ابراہیم عادل شاہ ثانی جکت گرو (۱۵۸۸ء-۱۶۰۷ء/۱۵۸۰-۱۶۰۷ع) :

”ہرم آوے ہمارے تیرے عشق کی باقی ”منج

”ولی ملگنے جو کو نہیں تو جاوے کا ”منج

”ست ہیں ہر لہول اہولے یوں رہے

”مول راکھیں جیو ساتھ تو اول ہوں دیوں رہے

”دوہرا : ”یک کر پھراؤں دم تن ”جو کبھی شبی تاس

”قال دیکھے جیو ”جو کب آوے منج پاس

”دوہرا : ”نورس ”سور چنگ ”جو ”آؤ ”سرو گشتی

”یومست ”سروشقی مانتا ابراہیم ہرماد ”تھی ”دوں

(۳) علی لایہ : ”نصرت“ سنہ تصنیف ۱۰۷۹ھ/۱۶۶۵ع :

”کیا میں ”میں اہل کون ہوں بڑی      ”ہدی سو فلک کا چہ منلوا چڑی

”مجن میں ”تو ”کوایت چنگ      ”کوانا نہ ”برگز ”سختور ”لنگ

”کہ ”یو ”میں آج اس ”دعات ”ات      ”کیا ”سو ”بڑے ”دندے ”کے ”منکات

”کسی کا ”ی ”لا ”ت ”الیزلا ”مگر      ”رکھا ”ہوں ”بیا ”طاق ”گردوں ”اگر

”دلی ”دیکھ ”لینے ”ہیں ”صاحب ”نظر      ”کہ ”اندلی ”الکے ”کہا ”دلی ”کیا ”بہتر

”کہ ”حق ”نہیں ”کا ”کچ ”ہے ”آن ”گشت      ”کیا ”بہتر ”کچھ ”لیٹ ”پاہا ”سوں ”پٹ

”ان ”مثالوں ”ہے ”یہ ”بات ”سانے ”آی ”ہے ”کہ ”گولکنڈا ”کے ”اسلوب ”میں ”ابتدا ”ہیں

”ہے ”فارسی ”اثرات ”کی ”روح ”ہوں ”ہی ”ہے ”اور ”بیجاپور ”کے ”اسلوب ”میں ”ہندوی ”اثرات

”مراہت ”کیے ”ہوئے ”ہیں ۔ ”اسی ”لئے ”گولکنڈا ”کے ”زبان ”و ”ہاں ”اس ”اسلوب ”ہے ”قرب ”کر



ہیں جو دل دکھنے کے ہاں اپنا رنگ بیٹا ہے اور اسی لیے ہند قلی قطب شاہ کی شاعری، نصرت بیجاپوری کے مقابلے میں، ہارے لیے آج بھی زیادہ قابل فہم ہے۔ خود "ملا" وجہی کی "سب رس" اسی اسلوب اور اسی زبان و بیان کی لکھری ہوئی شکل ہے۔ یہ اسلوب چونکہ فارسی کے زہر اثر پروان چڑھ رہا ہے، جو شمال کی زبان کے مزاج سے بے حد مماثل ہے، اسی لیے "سب رس" میں "ملا" وجہی ہندوستان کی زبان کی پیروی کرتا ہے اور اپنی زبان کو "زبان ہندوستان" ہی کہتا ہے۔ گولکنڈا کے اسلوب کا آہنگ اور اس کی موسیقی اس لیے بیجاپوری اسلوب کے آہنگ و موسیقی سے الگ ہے۔

اصناف سخن میں دوہرے اور کبت بھی ملتے ہیں لیکن بیجاپوری ادب کے مقابلے میں ان کی حیثیت صرف متہ کا ذائقہ بدلنے کی ہے ورنہ گولکنڈا میں شروع ہی سے فارسی اصناف سخن کی پیروی کی جا رہی ہے۔ گولکنڈا کے ابتدائی دور کے شعرا غیروز، محمود، "ملا" خیالی، غزل اور مثنوی کی پشت میں دائر سخن دے رہے ہیں۔ ہند قلی قطب شاہ اور "ملا" وجہی بھی شعوری طور پر فارسی اصناف سخن کی پیروی کر رہے ہیں اور ایسے ایک جدید تخلیقی عمل کے طور پر قبول کیے ہوئے ہیں۔ غزل ایسا ہی ہے ایک اہم اور مقبول صنف سخن کے طور پر گولکنڈا میں ابھر رہی ہے۔ محمود بنیادی طور پر غزل کا شاعر ہے۔ غیروز غزل اور مثنوی دونوں کو ذریعہ اظہار بنا رہے ہیں۔ ہند قلی قطب شاہ کے ہاں بھی غزل ہی بنیادی درجہ رکھتی ہے۔ وہ نظمیں بھی، جو مسلسل موضوعات پر لکھی گئی ہیں، پشت کے اعتبار سے غزلیں ہیں۔

بیجاپور میں مثنویوں کی تعداد زیادہ ہے لیکن وہ مثنویاں جنہوں نے خود بیجاپور کے ادب کو متاثر کیا اور اس کا رخ موڑا، گولکنڈا ہی میں لکھی گئیں۔ وجہی کی "قطب مشنری" نے غواصی کو "سیف الملوک و بدیع العیال" لکھنے پر اکسایا۔ غواصی کی اس مثنوی نے مثنوی کو متاثر کیا اور مثنوی کی مثنوی "پندرہ بدن و سہار" نے خود بیجاپور کے ادب کے رخ کو موڑ دیا اور وہاں کے اسلوب کو پیروی، فارسی کے راستے پر ڈال دیا۔ اس کے بعد چنی مثنویاں لکھی گئیں وہ کم و بیش برابر راست یا باواسطہ مثنوی اور غواصی کا اثر قبول کرتی ہیں۔ غواصی، جس نے غزل اور دوسری اصناف سخن میں بھی طبع آزمائی کی، بنیادی طور پر مثنوی کا شاعر ہے۔ اس کی تینوں مثنویاں — سیف الملوک و بدیع العیال، مینا مخریقی اور طوطی نامہ — گولکنڈا کے ادب کی اہم مثنویاں ہیں۔ وجہی کی مثنوی "قطب مشنری" دکھنی ادب کی بہترین مثنویوں میں سے ایک ہے۔

ان اشعار کی مثنوی "پندرہ بدن" نے بھی مثنوی کی روایت کو آگے بڑھایا۔ گولکنڈا میں قصیدے کا رواج بھی ملتا ہے۔ اس کی ایک شکل تو ان مثنویوں میں ملتی ہے جہاں پانچواں وقت کی مدح میں اشعار لکھے گئے ہیں۔ قصیدے کی یہ شکل ہمیں قطب مشنری اور سیف الملوک میں بھی ملتی ہے اور شیخ احمد کی مثنویوں پر صاف زلیخا اور لیائی جنتوں میں بھی۔ دوسری شکل ان مدحیہ اشعار کی شکل میں ملتی ہے جن میں حمد، ثناء، منقبت، مدح، چہار یار اور بزرگانہ دینی کی شان میں اشعار لکھے گئے ہیں۔ ہند قلی قطب شاہ کے کلیات میں ایسے بارہ قصیدے ملتے ہیں۔ غواصی نے الگ سے بھی قصیدے کی صنف کو استعمال کیا ہے اور غلیب، فارابی و کمال خجندی کی پیروی میں الہی کی زمیٹوں میں قصیدے لکھے ہیں۔ لیکن بحیثیت مجموعی گولکنڈا میں قصیدے کی اتنی بڑی روایت نہیں ملتی چنی بیجاپور میں شاہی اور خصوصیت کے ساتھ نصرت کے ہاں نظر آتا ہے۔ اس طرح ہاں کے ادب میں مرثیے کی روایت بھی ملتی ہے۔ ہند قلی قطب شاہ نے کئی مرثیے لکھے۔ غواصی اور عبداللہ قطب شاہ اور دوسرے شعرا نے بھی مرثیے میں طبع آزمائی کی لیکن قصیدے کی طرح بیجاپور میں مرثیے کی روایت زیادہ پختہ ہے۔ گولکنڈا میں کوئی بھی شاعر ایسا نہیں جو مرثیے میں مرزا بیجاپوری کا مقابلہ کر سکے۔ عام طور پر جو مرثیے، سلام اور سوز ملتے ہیں وہ غزل کی پشت میں لکھے گئے ہیں۔ گولکنڈا کے ادب میں نہ صرف فارسی اصناف سخن کی پیروی کی گئی ہے بلکہ فارسی اوزان، بحر اور صنائع بدائع کو بھی شاعری میں استعمال کیا گیا ہے اور اسی وجہ سے گولکنڈا کے ادب کا رنگ و مزاج بیجاپور کے ادب سے الگ ہو جاتا ہے۔

ازمنہ وسطیٰ کا یہ معاشرہ عشق و عاشقی کو زندگی میں سب سے اہم مقام دیتا تھا اور حیات و کائنات کے مسائل تک عشق ہی کے ذریعے پہنچتا تھا۔ اس عشق کے دو بڑے دائرے تھے: ایک عشق مجازی اور دوسرا عشق حقیقی۔ یہ دونوں دائرے زندگی کی ہر سطح پر کبھی ساتھ ساتھ اور کبھی ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہ تہذیب عشق مجازی سے عشق حقیقی کا سراغ لگاتی ہے اور یہ دونوں سل کر ایک اکائی بناتے ہیں۔ یہاں عشق سے زندگی کے کائنات بھی متاثر ہوا کرتے ہیں اور تہذیب نفس کا کام بھی لیا جا رہا ہے۔ عشق کی اس اہمیت اور معنی کے بغیر اس تہذیب کی تخلیقی قوتوں اور عوامل کو پورے طور پر نہیں سمجھا جا سکتا۔ "قطب مشنری" میں "ملا" وجہی نے عشق و عقل پر متعدد اشعار لکھے ہیں اور جم کر عشق و عقل کے اخلاق سے اپنے لفظ "نظر" کا

اظهار کیا ہے۔ اپنی نثری تصنیف ”سب رس“ میں بھی عشق ہی کے راز کھولے ہیں۔ ”سب رس“ قافیہ کتاب“ میں وجہی نے لکھا ہے کہ ”محسوس بلائے“ ہاں دئے ، جوت مان دئے ہوئے فرماتے کہ انسان کے وجود میں کچھ عشق کا بیان کرنا اپنا لاؤں عیاں کرنا ، کچھ نشان دھراں“۔ ”سیف الملوک و بدیع الجہاں“ کا موضوع بھی عشق ہے جس میں خواص نے بتایا ہے :

کہ سیف الملوک ہو بدیع الجہاں      یو دونوں میں عالم منے بے مثال  
ان دونوں کا دلستان بول توں      یو دفتر ان عشق کا کھول توں  
اپنی نشاطی نے بھی ”پہولیں“ میں عشق ہی کے راز کھولے ہیں :

سوسر عشق کے ہیں اس میں رازاں      کہے سو عشق بازی عشق بازاں  
میں اس دور کے ادب کا بنیادی موضوع ہے ۔

اڑبہ وسطی کا معاشرہ ”بادشاہوں“ کا معاشرہ تھا اور سارا معاشرہ اسی ”ادارے“ کے ارد گرد گھومتا تھا۔ اسی لیے اس دور کے ادب میں سارے کردار شہزادے شہزادیاں ، بادشاہ وزیر ، راجہ مہاراجے ملتے ہیں۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ سر زمینِ دکن کی تہذیب ، شالی ہند کی طرح ، فارسی تہذیب اور اس کے طرز احساس کے زیر اثر بدل کر ایک نئے قالب میں ڈھل رہی ہے۔ سیاست میں ، انتظام سلطنت میں ، فوجی تربیت و تنظیم میں ، آدابِ محفل اور آرائش و زیبائش میں ، لباس ، کھانے پینے ، رہنے سہنے ، اٹھنے بیٹھنے میں اس تہذیب کی پوری کی جا رہی ہے۔ یہی عمل ادبی سطح پر بھی ہو رہا ہے اور فارسی تصانیف کو ، ان کے فکر و خیال کو اردو کے قالب میں ڈھالا جا رہا ہے۔ اسی لیے یہ سارا دور ادب و سائنس کا دور ہے۔ یہی کوئی قابل ذکر تصنیف ایسی ہو جو فارسی سے نہ لی گئی ہو۔ ”ملا“ وجہی کی ”سب رس“ نشاطی کی تصنیف ”دستور عشاق“ کے نثری خلاصے ”قصہ حسن و دل“ سے ماخوذ ہے۔ خواص کی مثنوی ”سیف الملوک و بدیع الجہاں“ کا موضوع و قصہ فارسی ”الف لیلة“ سے لیا گیا ہے۔ ”بیٹا ستواں“ بھی کسی فارسی رسالے سے ماخوذ ہے جیسا کہ خواص نے خود بتایا ہے :

رسالہ اٹھا فارسی ہو اول      کیا نظم دکنی سیتی بے بدل

”طلوعلی نامہ“ بخشی کی فارسی نثری تصنیف ”طلوعلی نامہ“ سے ماخوذ ہے۔ اس کا اعتراف خواص نے ان الفاظ میں کیا ہے کہ :

ہوئے حضرت بخشی مع مدد      دیا میں اسے تو رواج اس سند  
ہوا گندہ خاطر نہ کر اس بدل      کیا ترجیع مختصر اس بدل

ابن نشاطی کی ”پہولیں“ بھی ایک فارسی قصے ”ہساتین“ کا ترجمہ ہے :  
ہساتین جو حکایت فارسی ہے لطافت دیکھنے کی آرسی ہے  
میں کے باغ کی لیے باغبانی ہساتین کی کٹی سو ترجائی  
پہ قلی قطب شاہ نے حافظ کی غزلیں کی غزلیں اردو میں ترجمہ کی ہیں۔ احمد کی لیلیٰ مجنوں اور یوسف زلیخا بھی فارسی سے ماخوذ اور ترجمہ ہیں۔ حقی کہ گولکنڈا کے آخری دور میں جب میلاد ناموں ، معراج ناموں ، وفات ناموں اور واقعات کرہلا پرستوں کا رواج بڑھا تو وہی شاعروں کی نظر فارسی زبان کی اس قسم کی تصانیف پر پڑی۔ عبداللطیف نے وفات نامہ لکھا تو اسے فارسی سے لیے کر اردو کا جامہ پہنایا اور بتایا :

کیا ترجمہ اسکوں دکھائی زان      ولے ہر کسے زوب ہونے عیاں  
اتھے سال پیچہ کہ پجرت کبرا      ہوا اوسوقت دکھائی ہو ترجما  
فارسی تہذیب ترجموں کے ذریعے ہندو تہذیب کو ایک نئی توانائی اور ایک نیا لکھار دے رہی ہے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ ترجمے کس طرح ایک تہذیب اور اس کے ادب کی کاپیا کاپ کر دیتے ہیں ، دکنی ادب کا مطالعہ خاص دلچسپی کا حامل ہو جاتا ہے۔ اس عمل نے اردو ادب کی پہلی روایت کو ، جو خالص ہندو روایت تھی ، بدل کر فارسی تہذیب اور اس کے طرز احساس و روایت سے اس طور پر پیوست کیا کہ ایک نئی ”ہند ایرانی تہذیب“ وجود میں آ گئی جو ”ایرانی“ رنگ و آہنگ کی حامل ہونے کے ساتھ ہی ”ہندو“ تھی۔ اگر فارسی روایت ہندو روایت کو اس طور پر نہ بدلتی تو اس بزر عظیم کی قدیم تہذیب گل مار کر کبھی کی فنا ہو چکی ہوتی۔ اس تخلیقی عمل امتزاج نے خود ہندو طرز احساس کو نہ صرف نیا ہونے کے بجائے بلکہ ”اسلامی ایرانی“ اثرات کو اس بزر عظیم کے ماحول و فضا میں رنگ کر ایک طرف ہندو تہذیب کو بدل دیا اور دوسری طرف یہاں کے مسلمانوں کو بھی ایسی تہذیب دی جس میں بزر عظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے ہر علاقے کے مسلمان یکساں طور پر شریک تھے اور جسے آج ہم ”ہند مسلم ثقافت“ کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ خود اردو زبان اسی تہذیبی عمل کا عظیم نمائندہ ہے ۔

گولکنڈا میں نثر کی بھی بڑی روایت ملتی ہے۔ ایچاہور میں یہ روایت کمزور ہے۔ وہاں نثر مولوی سطح پر صرف تبلیغی مقاصد کے لیے استعمال میں آ رہی ہے اور اس میں ”ادبیت“ عتقا ہے۔ جام کی ”کلمۃ العقائد“ کو اولیت کا درجہ ضرور حاصل ہے لیکن گولکنڈا کی پہلی نثری تصنیف ”سب رس“ آج بھی تاریخی اعتبار



ہے اردو نثر کا شاہکار ہے۔ یہاں ادبیت بھی ہے اور فکر کا وہ شعوری عمل بھی جو کسی تحریر کو ادب بناتا ہے۔ یہاں وجہی قدیم اردو نثر کو فارسی نثر کی سطح پر لانے کی کوشش کر رہا ہے اور مخصوص فکر و منصوبہ کے ساتھ ایک نیا اسلوب بنا رہا ہے۔ وہ جو کچھ کر رہا ہے شعور کے ساتھ کر رہا ہے۔ یہاں اہتمام ہے، التزام ہے۔ اس لیے کہتا ہے کہ:

”آج لکن اس جہاں میں ہندوستان میں ہندی (اردو) زبان سوں، اس لطافت اس چھندان سوں نظم و نثر ملا کر، گلا کو نہیں بولہا۔۔۔ دالں کے تیشے سوں پھاڑ اٹھایا تو یہ شیریں پایا تو بونی ”نوی ہاں“ پیدا ہونے۔“

ازمنہء وسطیٰ کا یہ کلچر شاعرانہ کلچر تھا۔ شاعری کو نہ صرف زندگی میں سب سے اہم مقام حاصل تھا بلکہ یہ ایک عام خیال تھا کہ اس سے تا ابد نام روشن رہتا ہے۔ اس دور میں نثر کی کوئی خاص اہمیت نہیں تھی۔ وہ موضوعات بھی جو آج نثر اور صرف نثر میں ادا کیے جاتے ہیں، اس زمانے میں نظم میں بیان کیے جاتے تھے۔ وجہی کی یہ کوشش کہ وہ نثر کو نظم میں گھلا کر ملا کر، ایک کر رہا ہے، اسی انداز فکر اور شائبہ تہذیبی رجحان کا نتیجہ ہے۔ پہلی بار خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی فارسی تصنیف ”شرح تمہیدات ہمدانی“ کے اردو ترجمے میں نثر کے ایک الگ وجود کا احساس ہوتا ہے۔ ترجمہ کرتے وقت خدا ہما کے سامنے مقصد مذہبی تھا۔ وجہی کی طرح ”نوی ہاں“ پیدا کرنا نہیں تھا۔ لیکن نثر کی یہ روایت آگے چلی کر میران یعقوب تک پہنچی تو یہاں نثر کا انگ مزاج اور واضح ہو گیا۔ یہاں عبارت سادگی کی طرف آ گئی ہے اور اس میں ”نثریت“ کا احساس گہرا ہو گیا ہے۔ ”شائیل الاقیا“ میں نثر وہ کام کر رہی ہے جو نظم کے ذریعے ممکن نہیں تھا۔ ”شرح تمہیدات“ کے ترجمے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ لسانی، مستوف جو اب تک جام اور بالخصوص اعلیٰ سے منسوب کیا جاتا رہا ہے، جس میں جام نے آب و آتش اور خاک و باد کو پیدا بنایا تھا اور جس میں امین الدین اعظمی نے ان عناصر اربعہ کے ساتھ خالی (خلا) یا ہوا کو بھی ایک عنصر تسلیم کیا تھا، دو اصل اعلیٰ و جام کی فکر کا نتیجہ نہیں تھا بلکہ اس کے خالق بھی خواجہ بندہ نواز گیسو دراز تھے جو کہتے ہیں کہ ”یارے اپنی چہانت کا عشق بیتی رکھ کہ کیا ہوں۔ یا مانی ہوں یا دانی ہوں یا آگ ہوں یا باران ہوں یا خالی ہوں یا لسن ہوں یا دل ہوں یا روح ہوں یا سر ہوں یا

لور ہوں“۔ یہاں وہ سارے تصورات آ جاتے ہیں جو بندوں تک مختلف شکلوں میں دکن میں مقبول رہے ہیں۔ اس نقطہ نظر سے بھی ”شرح“ کا مطالعہ خاص دل چسپی کا حامل ہے۔

اس دور میں فارسی کے بجائے اردو میں لکھنے کا رواج، ماسوا اور وجوہ کے، اس لیے بھی بڑھ گیا تھا کہ فارسی کے قدیم معاشرے کی اکثریت تک پہنچنا اب ممکن نہیں رہا تھا۔ اردو وہ واحد زبان تھی جو نہ صرف چاروں طرف بولی جا رہی تھی بلکہ جس کے ذریعے عوام و خواص، شاہ و گدا، سب کو خطاب کیا جا سکتا تھا۔ اسی لیے علی امین الدین نے جب میران یعقوب سے ”شائیل الاقیا“ کو اردو کا جامہ پہانے کی فرمائش کی تو ان کے پیش نظر بھی یہی مقصد تھا۔ میران یعقوب کے الفاظ یہ ہیں: ”جو کتاب شائیل الاقیا کوں ہندی زبان میں اداوے گا ہر کس کوں سنجایا جاوے۔“ اسی وجہ سے پورے دکن میں فارسی اظہم و نثر کے ترجمے اردو میں ہو رہے ہیں۔ عبداللطیف کا یہ شعر بھی اسی رجحان کی طرف اشارہ کرتا ہے:

کہا لرجمہ اسکوں دکھنی زبان ولے ہر کسے ژیب ہونے عیاں  
لسانی لفظہ لغار سے گو لکندا کی زبان میں کم و بیش وہی خصوصیات ہیں جو ہمیں بجاپوری زبان میں مانی ہیں اور جن کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں بجاپوری کے سلسلے میں کر چکے ہیں۔ تذکر و ثابت، واحد جمع کے طریقے، نقل اور متعلقات لعل کا استعمال، اما و صفات میں ”تا“ لگا کر مصدر بنانے کا طریقہ، ”ج“ تا کیدی کا استعمال، متعشک و ساکن الفاظ میں بے تاعدگی، مستقبل کے لیے ”سی“ کا استعمال، حرفہ اخافت کا جمع ہونا اور اسلا وغیرہ کی خصوصیات تقریباً یکساں ہیں۔ جو کچھ فرق ہے وہ در اصل ذخیرۃ الفاظ اور ان الفاظ سے پیدا ہونے والی آوازوں کا ہے۔ گو لکندا کی زبان میں عربی فارسی کے الفاظ کثرت سے استعمال میں آ رہے ہیں اور یہاں کی زبان کو ایک نیا رنگ روپ دے رہے ہیں۔ ان صفحات کے مطالعے سے گو لکندا اور اس کے ادب کا ایک خاکہ سامنے آ جاتا ہے۔ اب رہی یہ بات کہ اس ادب کے خط و خال کیا تھے اور اس کی انفرادی و جماعی خصوصیات کیا تھیں؟ ان کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔



۱۔ مترجمہ شرح تمہیدات ہمدانی: از میران امین الدین، (فلسی) المین لری، اردو پاکستان، کراچی۔

ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے :

اگر محمود پور فیروز ہے ہوش ہواں عجب کیا ہے

ہوئے بچ وصف لا کر تک ظہیر پور انوری بے ہوش

”ملا“ وجہی نے ”قطب مشتری“ میں انہیں ایسی طرح یاد کیا ہے ، اندازہ ہوتا ہے کہ فیروز و محمود دونوں شاعری میں ”ناذر“ تھے اور شاعری کا وہ مخصوص مزاج ، جو وحشی کے کلام میں نظر آتا ہے ، اس کی داغ بیل انہی نے ڈالی تھی :

کہ فیروز محمود اچھے جو آج      تو اس شعر کوں تہوت ہوتا رواج  
کہ نادر تھے دونوں ہی اس کام میں      کیا لیں کہنے یوں اچھوں نام میں

”ملا“ وجہی ”قطب مشتری“ میں ایک اور جگہ فیروز کو یاد کرتا ہے :

کہ فیروز آخواب میں رات کوں      دعا دے کے چوسے مرے بات کوں  
کہتا ہے توں یو شعر ایسا سوس      کہ پڑے کوں عالم کرے سب ہوس

تو اسی تکرر دل نے دینا لوی      کہ دسرے کریں سب تری پیری  
”ہوولیں“ میں ان نفاطی نے ”استاد فیروز“ کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے :

نہیں وہ کیا کروں فیروز استاد      جو دہتے شاعری کا کچھ میری داد  
اور ”ملا“ خیالی کر یوں یاد کیا ہے :

اچھے تو دیکھتے ”ملا“ خیالی      یوں میں برتیا وہیں سب صاحب کالی  
”داستان فتح جنگ“ میں سید اعظم نے خیالی کا ذکر یوں کیا :

خیالی کی فوج غواصی کی بحر      ہلالی کے گوہر ہو پوری کی لہر  
آنے والی نسلوں کے شعرا نے جس انداز اور احترام سے فیروز ، محمود اور

خیالی کا ذکر کیا ہے اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ لوگ اپنے دور کے

تائید شعرا تھے اور انہوں نے اپنے طرز سخن سے ایک ایسی راہ نکالی تھی

جسے آنے والی نسلوں نے قبول کیا اور آگے بڑھایا۔ اس لیے جب وہ اپنے کلام

میں ان خصوصیات کو اترتے تو انہیں وہ لوگ یاد آ جاتے جنہوں نے اس

مخصوص مزاج اور طرز سخن کی داغ بیل ڈالی تھی۔ فیروز ، محمود اور خیالی کے

کلام کے مطالعے سے (جو اب تک ناایاب تھا) یہ بات سامنے آتی ہے کہ انہوں نے

اپنی شاعری میں فارسی اصناف ، بیور ، اسلوب ، لہجہ ، انداز و تراکیب اور

صنیات و اشارات کی بیرونی کر کے دکنی اردو کو ، ہندوی روایت کے برخلاف ،

فارسی کے سانچے میں ڈھانچے کی شعوری کوشش کی تھی۔ آج جب ہم محمود ،

۱۔ داستان فتح جنگ : از سید اعظم (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

دوسرا باب

## فارسی روایت کا آغاز

(۱۵۱۸ء-۱۵۸۰ء)

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، سلطنت گولکنڈا کے بانی سلطان علی قطب شاہ کا دور حکومت ۱۵۱۸ء/۸۹۲ھ سے شروع ہوتا ہے اور اس کے جانشین ابراہیم قطب شاہ کا عہد حکومت ۱۵۸۰ء/۹۶۸ھ میں ختم ہو جاتا ہے۔ اس چولستہ سال کے عرصے میں بہت سے فارسی شعرا کے نام سامنے آتے ہیں۔ تاریخ قطب شاہی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ”ملا“ حسین طبسی نے ، جو حافظان علی قطب شاہ کا لازمی القضاۃ اور ایرانی عالم تھا ، ایک کتاب تصنیف کی تھی جس میں حلال اور حرام جانوروں کی بابت شرعی نقطہ نظر سے روشنی ڈالی تھی اور ان سب جانوروں اور پرندوں کا ذکر کیا تھا جو ہندوستان اور ایران میں پائے جاتے ہیں۔ طبسی نے جہاں فارسی و ترکی میں ان جانوروں اور پرندوں کے نام دیے تھے وہاں دکنی میں بھی ان کے مترادف الفاظ لکھے تھے۔ ان ناموں کو دیکھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس زمانے میں بھی دکنی ایک ایسی زبان تھی جس کی اہمیت ، کسی ایسی کتاب میں جس کا مخاطب عام آدمی ہو ، مستحکم تھی۔ طبسی نے سکی (سکوی) ، کویش (کیوٹر) ، گندہ (گدھا) ، لکھ (لکھا) ، نرسی (ایک شکاری پرندہ) ، لالہ (لالہ) ، اہڑیا (اھڑیا) اور لوہری (لوہڑی) وغیرہ الفاظ اس کتاب میں درج کیے ہیں۔

بعد کے آنے والے شعرا نے اس دور کے چند اردو شاعروں کا ذکر اپنے کلام

میں کر کے ہمارے ذوقِ محبت کو تازہ کر دیا ہے۔ یہ علی قطب شاہ (۱۵۸۰ء-۱۵۱۸ء)

۱۵۸۰ء/۹۶۸ھ-۱۵۱۸ء/۸۹۲ھ) ظہیر مارہائی اور انوری کے ساتھ محمود اور فیروز کا



فیروز اور خیالی کے کلام کا مقابلہ آنے والے اسلوب کے شعرا سے کرتے ہیں تو ہمیں ان کے کلام میں کوئی ایسی منفرد خصوصیت نظر نہیں آتی جس کی وجہ سے آنے والے شعرا نے انہیں یاد کیا تھا۔ ادب کی تاریخ شاید ہے کہ جب زبان و بیان کے کسی انسان کو بعد کی سلیں اپنے تصرف میں لے آتی ہیں تو ایک زمانہ گزرتے کے بعد یہ - جو دنیا دشوار ہو جاتا ہے کہ پیش روؤں میں آخر ایسی کیا خصوصیت تھی جس کی بدوری ان لوگوں نے کی تھی - آج فیروز، محمود اور خیالی کی حیثیت اس بڑوک کی سی رہ جاتی ہے جس کا ست ہند فلی، وجہی، خواہی اور ابن لسانی وغیرہ پی لیتے ہیں۔

فیروز بدوری، جس کا نام قطب دین قادری تھا، اپنی سلطنت کے زوال کے بعد گولکنڈا چلا آیا۔ "ہرت نامہ" کے ایک شعر میں اس نے اپنا نام "قطب" مسند اور وطن کو اس طرح ظاہر کیا ہے:

جیسے ناؤں ہے قطب دین قادری  
تخلص سو فیروز ہے بدوری

"ہرت نامہ" جس نے ان اشعار میں، جن کا ذکر اوپر آچکا ہے، فیروز اور محمود کو جس انداز میں یاد کیا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ "قطب" مشنری کے سال تصنیف (۱۰۱۸ھ/۱۶۰۹ع) سے بہت پہلے ان دونوں کا القاب ہو چکا تھا اور ان کا کلام تو نسل کے شعرا ہند فلی قطب شاہ اور وجہی وغیرہ کے لیے قابل تقلید تھا۔ فیروز کے "ہرت نامہ" اور چند غزلوں کے علاوہ بارے پاس کوئی اور چیز نہیں ہے جس سے ان کی پوری قدر و قیمت کا اندازہ لگا سکیں۔ لیکن یہ بات یقین ہے کہ فیروز و محمود نے ایک نیا نمونہ، آدھ کچھری ادبی زبان میں فارسی زبان کا رسم گھول کر جس روایت کو جنم دیا اس نے گولکنڈا میں بالخصوص اردو شاہری کے اسلوب کا رخ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے موڑ دیا۔ فیروز ان شعرا کے زبان و بیان، بعد کے آنے والے شعرا سے بھی زیادہ صاف ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے شعوری طور پر اس زبان کے مزاج و معیار کو فارسی زبان کے مطابق ڈھاننے کی کوشش کی۔ بعد کے دور میں اصناف، محور، اسلوب و لہجہ کے رنگ و آہنگ کا معیار و اثر تو قائم رہا لیکن ہندی اور مقامی زبانوں کے الفاظ کا استعمال "مقابلہ" بڑھ گیا۔

"ہرت نامہ" ۱۲ اشعار پر مشتمل ایک مسموعہ نظم ہے جس میں فیروز نے حضرت عبدالقادر جیلانی کی مدح کر کے اپنے پیر و مرشد شیخ ابراہیم غلام جی

(م- ۸۹۷۳/۱۵۶۵ع) کی مدح میں اشعار کہے ہیں اور اپنے پیر و مرشد کو اس طرح دعا دی ہے جس طرح ایک زندہ آدمی دوسرے زندہ آدمی کو دیتا ہے:

ابراہیم غلام جی جیوٹا  
مے صرف وحدت خدا جیوٹا

اس سے قطعی طور پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فیروز نے "ہرت نامہ" غلام جی کی وفات (۸۹۷۳ھ) سے پہلے تصنیف کیا تھا۔

غور ہے اس مسموعہ نظم کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس نظم کے لکھنے کا مقصد حضرت عبدالقادر جیلانی کی مدح نہیں ہے بلکہ یہ ساری پیش بندی اپنے پیر و مرشد غلام جی کی مدح کے لیے کی گئی ہے۔ طریقہ یہ اختیار کیا گیا ہے کہ پہلے غوث اعظم کی تعریف کر کے انہیں : ع  
علی بعد برحق امام ولی  
اور

حی الدین سو پیر میرا ہے

کہا گیا ہے۔ اور پھر لکھا ہے کہ ایک رات وقت سحر، جو بھول دغا کا وقت ہے، خواب میں ایک پیر نور گھر دیکھا۔ پوچھنے پر معلوم ہوا کہ یہ ہی الدین کا آستانہ ہے۔ شاعر گھر کے اندر جانے کی آرزو کرتا ہے تاکہ غوث اعظم کے دیدار سے مستغرق ہو۔ اتنے میں دریاں کا پردہ اٹھ جاتا ہے اور وہ اندر داخل ہو جاتا ہے جہاں وہ غوث اعظم کو دیکھ کر اپنا سر ان کے قدموں پر رکھ دیتا ہے اور ہاتھ جوڑ کر سامنے کھڑا ہو جاتا ہے۔ غوث اعظم اسے بٹھانے کا اشارہ کرتے ہیں اور سر پہ ہونے کی بشارت دیتے ہیں۔ اس کے بعد فیروز یہ کہہ کر گریز کرتا ہے کہ ہی الدین (غوث اعظم) تو میرے خواب میں آئے تھے لیکن بدوری میں میں نے "غلام جی" کو پایا:

حی الدین ہم سوسے میں آیا  
سو میں جاگ غلام جی پالیا

اس کے بعد ساری خصوصیات، جو غوث اعظم کے مسائل میں پائے گئی ہیں، غلام جی میں دیکھنے لگتا ہے اور "حی الدین ثانی" کہہ کر اس طرح مدح کرتا ہے:

حی الدین ثانی سو غلام جیو  
ارے جیو اس وٹ پرم آمد جیو  
ابراہیم غلام جی جیوٹا  
مے صرف وحدت خدا جیوٹا  
اڑا پیر غلام جی جگ مینے  
منگیں نعمتوں معافہ اس کھینے

۱- "نور سال نوبہ و وفات و مدح پوری از دار کبر لال پربزر متعال بیوست"  
خزینۃ الاملیا: جلد اول، ص ۱۲۶، مطبع بحر ہند، لکھنؤ، ۱۹۹۰ء۔

وہی بھول جس بھول کی پاس تون  
کمریاں کی مجلس کمرات تھیں  
توں سلطان جنگ کا و جنگ میں قہر  
سجھاں توں طلب دار گرفتار کا  
عبت کے دریا میں غواص توں  
جسے پیر مخدوم جی پاک ہے  
جسے پیر مخدوم جی عشق باز  
سو مخدوم جی پیر فیروز کا  
جو قہری نظر ہم پہ بیکار ہونے  
ہی الدین تیرا توں میرا بیان  
کہا تو کہ فیروز میرا مرید  
اس مدحہ نظم کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ فیروز نے مرید ہونے  
کے فوراً بعد اسے لکھا تھا۔ اس نظم میں وہ روائی، سلاست اور لہجہ محسوس  
ہوتا ہے جو فارسی زبان کے ساتھ مخصوص ہے۔ فیروز اسی اسلوب اور طرز ادا  
کے بانی کی حیثیت رکھتا ہے۔ آج سے تقریباً سو چار سو سال پہلے فارسی اسلوب  
کو قدیم اردو کے اندر سمونے کی کوشش میں فیروز اور اس کے معاصر شعرا نے  
کتنا خون جگر صرف کیا ہوگا، اس کا اندازہ وہ لوگ کر سکتے ہیں جنہوں نے  
کسی دوسری زبان کے اسلوب و مزاج کو اپنی زبان میں سمونے کی کوشش کی  
ہے۔ جنہوں نے کسی مخصوص اسلوب کے رنگ و آہنگ کو اپنی تخلیقات میں  
اُبھارنے کا عمل کیا ہے یا انہوں نے کہنے جنگل میں، جہاں انسان چلتا بھول  
جاتے، یا راتہ راتے کا کام کیا ہے۔ فیروز کے وہ اسلوب و طرز بیان ہی  
بنیادی اہمیت رکھتا ہے جس کے ذریعے اس نے اردو زبان میں ایک نئی شان  
اور ایک نئی تخلیقی قوت پیدا کر کے آنے والے شعرا کے لیے راستہ ہموار کر  
دیا۔ اگر فیروز، محمود اور خیالی وغیرہ اس دور میں یہ کام انجام نہ دیتے تو  
ہم قل قلع شاہ، وحشی اور غواص بھی زبان و بیان کے جنگل میں اسی طرح  
بھٹکتے رہتے جس طرح اُن کے بہت سے ہم عصر، اس روایت سے الگ رہ کر،  
بے نام و نشان رہ گئے۔

فارسی زبان، لہجہ، آہنگ و اسلوب کا اور ظہور فیروز کی غزل میں بھی  
ہوتا ہے لیکن یہ عمل زیادہ چمک دھمک کے ساتھ محمود اور حسن شوق کے ہاں  
نظر آتا ہے۔ جب فیروز اپنی غزل میں یہ اسلوب اور لہجہ پیدا کرتا ہے تو وہ

غزل کی اس روایت کی طرف قدم بڑھاتا ہے جس کے فراز پر آج حضرت ولی  
کھڑے ہیں:

فاقوت نے سرنگی دو لہلی پر اذہر تہ  
کیوں کر عقیق ہوں گے اس رنگ کے یمن میں  
قہری کمر کی باوی سیکھ سیکھ ہوا جو دہلا  
جٹوں تار پیریں کا، یہ تار پیریں میں

”کروں کر عقیق ہوں گے اس رنگ کے یمن میں“ یا ”جٹوں تار پیریں کا“ یہ تار  
پیریں ہیں۔ یہ وہ لہجہ و طرز ادا ہے جو ایک لہا اسلوب ہے اور جو بعد میں  
مقبول ہو کر، الٹی لہل کے شعرا کے تصرف میں آکر اتنا عام اور پامال ہو  
جاتا ہے کہ آج خود اہل نظر کو بھی نظر نہیں آتا کہ ان لوگوں کی کیا  
اہمیت تھی۔ یہ نیز جس پر نہیں لکھ رہا ہوں اور جو خوب صورت و آرام دہ  
ہے، آج سینکڑوں ہزاروں بڑھتی نہ صرف اس جیسی بلکہ اس سے کہیں بہتر میزیں  
بنا سکتے ہیں۔ لیکن اس بڑھتی نے کتنا عظیم تخلیقی کارنامہ انجام دیا ہوگا جس  
نے برسوں کی محنت، جدوجہد اور اپنے پورے شعور کے ساتھ چلی میر بنائی ہوگی  
اور جو آج بھی نہایت بیوقوفی، بد وضع اور ایک دلچسپ عجوبہ ہی معلوم ہوتی  
ہے۔ فیروز و محمود کے اسلوب کی بھی جی حیثیت و اہمیت ہے۔ فیروز کی اسی  
غزل کے چند شعر اور دیکھئے:

سرو قدرت سپاویے جو توپار یں میں  
نازک نہال پنچا اس چیز کے چمن میں  
دو تین ہر قدم قل میں فرش کر چھاؤں  
جوں پنس چلے لٹک نے سو دھن ہٹائے انگن میں  
جس بزم میں بھی جھٹکے میرا جو چاند سب اس  
روقا اچھوں و چلتا جٹوں شمع اچھن میں  
گوزیاں سہیلیاں ہیں سب جنگ کیاں ہنارباں  
جب سالوں مکھی سوں مائل ہوا دکھن میں  
فیروز جے سب کا دیکھن جالہ سوری  
ہر حال اس سب کا آکھن خیال من میں

اب فیروز کی ایک غزل اور پڑھیے:

سنگار یں کا سرو ہے سو خط لرا اے شہ پری  
”نکھ بھول نے نازک رہنے تو حور ہے یا استری



غویان میں ویساڑ توں خوش شکل خوش آواز توں  
 ہور رنگ کرنی ناز توں چنچل سلکتھن چوند بھری  
 یہ الگ باون پاس کر ابھون مکھل راس کر  
 راتا مرتع کاس کر مکتی سو ہے چولہ بھری  
 لہے لار سب سنگار سون لہک پانڈاں چھنکار سون  
 جب سچ آوے ہار سون دوسی بدھاوا ہم گھڑی  
 سو دھن کھنے فیروزیا ایسے دوانا کی کیا  
 لہو کار تیں لیا رہا جیو تو اے ہم باوری

ان غزلوں کے مزاج میں، اوزان و آہنگ اور قافیے کے اہتمام میں بھی رنگ سخن اُبھرتا نظر آتا ہے۔ اس میں گیتوں کی سی مٹھاس کا احساس اسی لیے ہوتا ہے کہ پراگرتی القانہ عشق کے جذبات کے ساتھ مل کر دھنھے ہو جاتے ہیں۔ فیروز کی غزلوں میں تصور عشق مجازی ہے لیکن اس کا رخ عشق حقیقی کی طرف ہوا ہے۔ چاک ہندوی و لارسی اثرات ایک لے تو اوزان کے ساتھ گلے مل رہے ہیں۔ محبوب "حور" بھی ہے اور "استری" بھی۔ وہ "چنچل سلکتھن چوند بھری" بھی ہے اور "خوش شکل و خوش آواز" بھی۔ "نار پیران" شمع انجمن، سروندی کا بھی ذکر ہے اور "سانولی سکھو" گوری سہلی کا بھی۔

"ہرت غنہ" اور فیروز کی غزلوں کی زبان پر، جہاں فارسی اسلوب کا اثر ہے ایک ایسی ادبی شکل دے رہا ہے، وہاں پنجابی لہجہ و الفاظ کا اثر بھی نمایاں ہے۔ یہ اثر سارے ذہن اور سارے شال میں زمین شروع ہی سے نظر آتا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ اہل پنجاب شروع ہی سے اس زبان کی تشکیل و تعمیر میں شریک رہے ہیں اور اس کا بنیادی لہجہ اس زبان کے بولنے والوں کے خون سے مل بڑھ کر جواں ہوا ہے۔ "ہرت غنہ" اور غزلوں کے ان چند مصرعوں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ اثرات کس طرح ایک دوسرے سے گہول مل کر اب اردو کے لہجے میں بدست ہو گئے ہیں :

ع :	تھیں عین دستا علی کا بیٹھ	(ہرت غنہ)
ع :	رہیں ج مئے سب سیادت کے سین	"
ع :	نہ روشن رہے چندر جون سورتل	"
ع :	چوہا سو کی منج تھی آکھنا	"
ع :	ہوا خور نے تو اُون پاس ہے	"

- ع : چورک پاس چلے ایک کے سو دھن ہلکے انگن میں (غزل)  
 ع : گوزیان سہیلیاں میں سب جگ کہاں اداویاں  
 ع : ہر حال اس رتم کا آکھیں خیال من میں  
 ع : سو دھن کھنے فیروزیا ایسے دوانا کی کیا

اس دور کی زبان اس خطہ' نظر سے خاص اہمیت کی حامل ہے کہ ابھی مختلف لسانی اثرات ایک دوسرے کے ساتھ آنکھ بول رہی تھیں کھول رہے ہیں۔ وہ ایک وقت نظر بھی آ رہے ہیں اور چھپ بھی رہے ہیں۔

عمود کی شاعری میں یہ دلگیر سخن، یہ لہجہ اور یہ آہنگ زیادہ اُبھر کر سامنے آتا ہے، اور اس کا ایک سبب یہ ہے کہ عمود کا کافی کلام ہمارے سامنے ہے جس کے ذریعے اس کی شاعری کا مطالعہ، فیروز کے مقابلے میں، زیادہ تفصیل کے ساتھ کیا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ ہم نے لکھا ہے، عمود کی استادی اور شہرت کا سبب بھی وہی تھا جو استاد فیروز کی شہرت کا تھا۔ عمود کے کلام کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ قديم اردو ادبی اسلوب کی سرمد میں داخل ہو گئی ہے اور پارس اسلوب و لہجہ سے اپنے مزاج کی تربیت کر رہی ہے۔ فیروز کی طرح عمود بھی شال سے ذہن میں گیا تھا۔ وہ ایک قادر الکلام شاعر تھا جس نے اردو کے علاوہ فارسی، افغانی اور پنجابی میں بھی شاعری کی تھی لیکن اس کی اصل شہرت اردو کلام کی وجہ سے تھی :

شعر شیران کا لیرا لے ہے رواج دکھائی دے

طاوہیان اپنے بران کے بند میں دلتی گئے (عمود)

عمود کے کلام سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ شاہ شہباز کا مرید تھا :

کسے شاہ شہباز عمود اکون

قدم رکھ توں ہر فن دہانے ثبوت

عمود کون شہباز بولے صریح کھولہ

تن غمناک کون چھوڑ جو ہارے وصال کون

ایک "چھولنا" میں، جو گجراتی کی ایک صنف ہے، شاہ شہباز کا اس طرح ذکر کرتا ہے :

تیرے این سدا ہیں مسک لائے ہرے دیکوں مار بپوش کئے

میرے حال کون دیکھ لے حال ہوئے اوکھ دیکھ کے ہم غروش کئے

دیکھو وہ شہباز ٹک دیکھتے ہیں باران سب سگل مہوش کئے  
 محمود دیکھ لہجہ ہاوی دل میں تیرے جیو کون پو پو پو کئے  
 شاہ شہباز، جن کا اصل نام ملک شرف الدین بن ملک عبدالقدوس تھا،  
 شہر احمد آباد میں رہتے تھے اور شاہ علی خطیب (خلیفہ) غلام قطب عالم بھاری  
 کے مرید تھے۔ احمد آباد کا حاکم آپ سے المراض ہو گیا تو برہان پور چلے آئے  
 اور بادشاہ خاندان عبد عادل خان نے قلم "سیر کے قریب آپ کو دانے کے لیے  
 چمک دی۔ انھوں نے ۱۰ ربیع الآخر ۱۰۹۳ھ/۱۵۲۷ء میں وفات پائی۔ "مضامین  
 حقائق و معارف میں ارشادات ان کے بہت ہیں"۔ پہلے دو شعروں میں محمود نے  
 اپنے آپ کے الہی ارشادات کا ذکر کیا ہے۔

"سب رس" کے ایک قلمی نسخے کے ترقیے سے معلوم ہوتا ہے کہ وجہی  
 کا سلسلہ بھی ایک واسطے سے شہباز سے ملتا ہے۔ ترقیے میں لکھا ہے کہ  
 "مولانا وجہی چشتی کے پیر شاہ علی سنی کے پیر مال شاہ باز ابی ہم چشتی  
 گزراست"۔ اس ترقیے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاہ علی سنی ملتان  
 (۱۰۹۷ھ/۱۵۶۷ء) اور محمود کم و بیش ہم عصر تھے اور "ملا" وجہی سے ایک  
 نسل پہلے تھے۔

محمود کا بیشتر کلام غزلوں اور نشتیل ہے لیکن ساتھ ساتھ اس نے "جھولنا،  
 مرثیہ، قصیدہ، کبیت اور دوبارے بھی لکھے ہیں۔ کلام کے مطالعے سے معلوم  
 ہوتا ہے کہ فارسی سے اس کا گہرا تعلق ہے اور وہ فارسی اسلوب، مضامین،  
 رسو و کنایہ کو قادر الکلامی کے ساتھ اردو شاعری میں استعمال کر رہا ہے اور  
 اسے ایک نیا رخ دے کر ایک نئے مزاج و لہجہ سے آشنا کر رہا ہے۔ محمود  
 کے کلام کو دیکھ کر اردو زبان کے اظہار بیان میں ایک واضح تبدیلی کا  
 احساس ہوتا ہے۔ یہاں غزل اپنی پوری ہشت و شعوریت کے ساتھ استعمال میں

۱۔ برکت الاولیاء: مصنفہ امام الدین احمد، ص ۶۳۔

۲۔ تاریخ برہان پور: ص ۱۰۵-۱۰۸، مطبوعہ شیخ چمن کوثر ناشر کتب،  
 برہان پور۔

۳۔ تذکرہ مخطوطات ادارہ ادبیات اردو، ص ۳۳، مطبوعہ ادارہ ادبیات اردو،  
 حیدر آباد دکن، جلد دوم۔

۴۔ تاریخ برہان پور: ص ۱۱۸۔

۵۔ بیاض قلمی: انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

آ رہی ہے۔ ان چند اشعار سے اردو شاعری کے اس قدیم دور کے نئے رجحان، نئے  
 اسلوب اور نئے طرز ادا کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

لرد بازی عشق کے داغ لکھا ہے کھیل نے  
 محمود عاجز کون ایسا جبریت سے فشر کئے  
 جو کوئی تمارے عشق کی حالت سی ماہر ہوا  
 پھوڑا سگل اسلام کون فقہ ولف میں کاڑ ہوا  
 ظاہر گنگا کے جل سیتی نہانا سڑکچہ تیں اے چمن  
 غول جگر کے تیر سون نہایا سو او ظاہر ہوا  
 دو چمک سیتی فارغ ہو اچھے رائد و نظر باز  
 محمود دیوانہ ہو پورے تیرے درس کا  
 دق ہوں روشنی دلکوں مدد امداد روتے سوں  
 چراغ بے ہوا روشن کئے باقی سنی باران  
 ہر کتا محمود دلیا میں توں رسم آمیز عالم کوں  
 ایسا ٹمک ہوڑ کر بیٹھے جو تھے جج جیو کے باران  
 گر کان میں قہہ کون ارے اس باغ میں غنچے مگل  
 کرتے ہیں سو جیباں سنی تھیں خاموشی تجھے  
 مومن سنی اول ہے یو مے تاج کوں مغرور رکھ  
 یو طفل دل جج عشق کے مکتب میں پڑنا چھے  
 ہے بات یو دو روز کا گوشا کبر کوں باند چل  
 مغرور ہو بیٹھا ہے کہ اولھے طلا کاری چھوچے  
 تیری برہ کی فوج نے دل شہر کا کینا لوئے  
 رورو کے جج محمود کا سینے اور کرتا چھے  
 تیرے دست محمود کوں لیے کینا  
 کشتے نا ہوسی اس میں تیری ڈاڑھی  
 لکڑی سنی حیات ہے دلیا میں آگ کوں  
 منصور کوں ملاحظہ کچھ نیں ہے دار کا  
 میں کفشر تعلق کوں شیا نقشہ ہا میں  
 دیوانے کوں پروا نہیں ہے خارزار کا  
 محمود کی صفت سنی محمود ہے خبر  
 اس چمک میں نیں دسیا مجھے محمود مار کا



ایک غزل کے چار شعر اور دیکھیے :

نہ کفر پیچھے دل حیران و نہ دین کون  
اُز نقشِ چپ و راستِ غیر تیں ہے لکھیں کون  
آوردہ اسے عشقِ ز پتائی عشاق  
تیں زلزلہ خاکِ سولِ علم چرخِ ابرویں کون  
پرچند ہوس ہے تجھے اس جنگ میں شوشالی  
زہار لکھو کھول اہیں چینِ جبین کون  
ڈرتا ہوں میں اس مستِ سید چشمِ سولِ آخر  
لے دیں کریں محمود سے - چٹا دہ شش کون

یہ رنگبر سخن اس طور پر ، اس شکل میں ، اس بجائی کے ساتھ ہمیں محمود کے علاوہ اس دور کے کئی دوسرے شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ یہی وہ رنگبر سخن ہے جس کی روانی ، سلاست اور شیرینی کو اپنی شاعری میں دیکھ کر مجھ دل قشرب شاہ کہہ اٹھتا ہے کہ اگر محمود میرے یہ اشعار دیکھتا تو تعجب نہیں وہ بھی بے ہوش ہو جاتا۔ یہی وہ رنگبر غزل ہے جو حسنِ شوق کے ہاں ابھرتا ہے۔ ان مشغوب اشعار میں ہمیں تفکیر کا احساس ہوتا ہے۔ اردو غزل میں ایک نیا رجحان قائم ہونا چاہیے تھا۔ یہاں لفظوں کی ترکیب اور بندش سے ایک لہجہ بنتا دیکھنا نظر آتا ہے اور جب ہم : ع ”ظاہر کنگا کے جل سیتی نہانا سو کچھ لیں اے چہن“ کا مقابلہ : ع ”منصور کون ملاحظہ کریں ہیں ہے دار کا“ یا : ع ”اُز نقشِ چپ و راستِ غیر تیں ہے لکھیں کون“ یا : ع ”رکھیے تھہر نگہ سول حیا کشائی“ سے کرتے ہیں تو اس لئے لہجے اور نئے اسلوب کا فرق سامنے آ جاتا ہے۔ اب ہندوی اثرات اردو شاعری سے بھاپ بن کر اڑ رہے ہیں اور ان کی جگہ فارسی اثرات لے رہے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ فارسی اسلوب و لہجہ ہندوی اسلوب و لہجہ سے مل کر ایک ایسی نئی شکل اور تبدیلی کو سامنے لا رہا ہے جو نہ غامض فارسی ہے اور نہ غامض ہندوی۔ جس میں نیا پن بھی ہے اور اپنا پن بھی۔ محمود کے ہاں یہ دونوں اثرات مل جل کر دو زبانوں کی تحلیل کا کام کر رہے ہیں۔ محمود اس دور میں انہی تبدیلیوں کا نمائندہ و قریبان ہے۔

وہ بنیادی طور پر غزل کا شاعر ہے اور غزل کی ہیئت کو پورے طور پر استعمال میں لا رہا ہے۔ اس کے ہاں ہر غزل میں مطلع اور مقطع ملتا ہے۔ ہر غزل

میں کم از کم پانچ اشعار ضرور ہوتے ہیں۔ جہاں اشعار کی تعداد ایک ہی ہو ، ردیف و قافیہ میں زیادہ ہے وہاں پانچ اشعار کے بعد لیا مطلع کہہ کر اسے فارسی روایت کے مطابق دو غزل بنا دیتا ہے۔ ایک ابھی غزل ایسی نہیں ہے ، جیسا کہ ہم نے عادل شاہی دور کی غزل کے مطالعے میں لکھا ہے ، کہ جہاں صرف ردیف پر غزل کی ہیئت قائم کی گئی ہو۔ محمود نے ہر غزل میں قافیہ جو صورت قائم رکھا ہے۔ زیادہ تر غزلوں میں ردیف و قافیہ دونوں کا التزام ملتا ہے۔ اس کے ہاں فارسی تراکیب اور بندشوں سے شعر میں ایک خوب صورت آہنگ کا احساس ہوتا ہے اور اس میں روانی ، شیرینی اور ہر جہتی بڑھ چکی ہے۔ زندہ و نظر باز ، چراغ کے چا ، رسمِ آمیز عالم ، باتیں ، خاموشی ، نقشِ چپ و راست ، پتائی ، عشاق ، چینِ جبین ، مستِ سید چشم ، شورِ جرس ، کھنڈرِ غل ، ہنگامِ جہاز ، غیر از آفتاب ، مقلِ دل ، حیا کشائی ، لعلِ بہکون ، دشتام یار ، دردِ عشق ، حسرتِ عاقبت ، لوحِ دل ، کفشِ تعالیٰ ، زلزلہ ، خاک ، نظارہ وصفِ خدا جیسی تراکیب سے وہ اپنی غزل میں ایک ایسی تازگی اور نئے پن کو جنم دیتا ہے جو اس دور کی شاعری میں ہمیں کہیں نظر نہیں آتا۔ یہی وہ ”تازگی“ ہے جو اس کی شاعری میں ”لرخ بخش“ ہے :

دل تازگی آہنگی فرج بخشِ روح کون محمود کا جو شعر عزیزانِ ادا کراں محمود کے ہاں موضوعاتِ غزل میں بھی تبدیلی آئی ہے۔ وہ غزل کو صرف و محض عورتوں سے باتیں کرنے یا عشقیہ جذبات کے اظہار کے اسے استعمال نہیں کرتا۔ اس کے ہاں موضوعات میں تنوع ہے۔ ایک غزل کے پانچ شعر دیکھیے :

جو قدم راکھیے سبک ساری کی رہ میں جیوں حجاب  
لین ہے لغزشِ بالو کز اس کے اگر چلتا ہر آب  
آج دور کی ہو اس کی زندہ کی لا کھالِ تون  
جو تون کرتا ہے سو کر لے حق کے کاماں کون شباب  
کب تک بھٹکے گا تون بے ہود کھانا کے پچھے  
دیکھ تون ”دلیا“ ”دلی“ کون چمک میں مائلِ مراب  
سردِ مہوری اس کہ اوکھ کی دلاں میں جا کئی  
”کیک گرم کس کا دیرا تیں چہ کون غیر از آفتاب

یا یہ دو شعر دیکھیے :

حسنِ لبالی کا تماشا دیکھ جیوں ”کیک“ منے  
کیوں گزرتا ”سرسر“ از آفتابِ عاشقان

کے کھجانا سر کون بیٹھا جگ منے الموس سون  
کو طلب محمود دلسون از جناب عاشقان

یہاں صرف محبوب کے سراپا، حضور جسمانی اور ناز و انداز کا بیان نہیں ہو رہا ہے بلکہ غزل اپنے دامن میں زندگی کے مختلف تجربات بھی سمیٹتی محسوس ہوتی ہے۔ اس کے ہاں غزلوں میں جسم کی وہ گرمی محسوس نہیں ہوتی جو ہند لہی کے ہاں نظر آتی ہے۔ جو سو سال بعد نصرتی، ہاشمی اور شاہی کے ہاں کھل کھلتی ہے۔ یہاں ایک طرح کا سوز ہے۔ دہا دہا سا نامعائنہ الداز اور لہجہ دیکھ کر ولی کی غزل کے امکانات واضح ہو کر پہلی بار محمود کے ہاں ابھرنے دکھائی دیتے ہیں۔ مثال کے لیے یہ چند اشعار آور دیکھیے :

شیخ و تہن ہم مشربان ہیں ایک ہنگام چار  
وہ چہیا ہوئے شراب ہور میں ہیوں پیدا شراب  
چہو چہان ہمزاء ہوئے باغ سون بہر ہے دشت  
یہاں پیدا ہے شراب پانے وہاں پھڑے مینا شراب  
خلقتی رندا مینے محمود نیناں کھول دیکھ  
چہو شراب ہے، دل شراب ہے، سر شراب ہے، پا شراب

اگر ان اشعار کو، جن کے حوالے ہم نے اوپر دیے ہیں، موضوع کے انشوع کے لفظی نظر سے دیکھا جائے تو یہ وہ موضوعات ہیں جو آئندہ دور کی غزل میں زیادہ ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ محمود کی غزل میں جو لہجہ بتاتا ہے وہ اردو شاعری کے اسلوب میں ایک ایسا ٹیکہ بن پیدا کر رہا ہے جو ہمیں دلفریب یا محمود کی زبان میں "دل نداد" معلوم ہوتا ہے۔ جب وہ کہتا ہے : ع  
"چہو شراب ہے دل شراب ہے سر شراب ہے پا شراب"

یا

ع : "آلودہ اپنے عشق کے تاجر عشاق"

یا جب وہ کہتا ہے :

میرا حال دیکھ پتہ دگر یولٹے ہیں غزلزانی اتنی سبقت ہوتی چنانی

تو ہمیں چلی بار غزل کے لہجے میں سہاوا، تیور اور ٹیکھے پن کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں اردو شاعری کے سر اور نئے بدل رہے ہیں اور ایک نئی آواز سامنے آ رہی ہے جو فارسی کی آواز سے مماثل نہیں ہے اور الگ ہیں۔ یہی وہ قلبی تزلزل ہے جو محمود نے اردو غزل میں کیا اور جس کے باعث آنے والے شعرا اسے

خراج دیتے اور اس کی پیروی کرتے ہوئے اردو شاعری کی روایت کو آگے بڑھاتے رہے۔

محمود کی زبان میں قناعت ضرور ہے۔ اس میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ذہنی میں ملتی ہیں۔ جیسے : ع  
"انکھیاں میراں لنگیاں گلنے" ہمارے دکھ میں جنو کاراں"

میں اسم، ضمیر، فعل کی جمع ایک ہی طریقے سے بنائی گئی ہے یا اتھا، اہے، لاپوس، لکھو، وو، شا، سی، دنا، لہاونا وغیرہ الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں لیکن جمہور مجموعی اس کے کلام پر غالب رنگ فارسی اسلوب کا ہے جو اس دور میں ایک نئے اور دلفریب تھلنے کی حیثیت رکھتا ہے اور محمود کو اردو غزل کی روایت کے معیار اول کی کرسی پر بٹھا دیتا ہے۔

"ملا" خیالی بھی فیروز و محمود کا ہم عصر ہے جس کی ایک غزل کے علاوہ ہمیں کوئی اور چیز نہیں ملی۔ اس کی بنیادی ہوتی دو منزلا خوب صورت مسجد للہ" گولنگشا کے قریب آج بھی موجود ہے جس کے کتبے کے آخری مصرعے "از برائے آن بود تاریخ او رکن بہشت" کے دو لفظ "رکن بہشت" سے سال تعمیر ۱۵۶۶/۵۶۷ ع نکلتا ہے۔ گویا اس سال تک بوڑھا "ملا" خیالی زندہ تھا۔

ابن نشاطی اور سید اعظم نے خیال کے "صاحب کمالی" ہونے اور اس کے تخیل کی بلند پروازی کے جس طرح تعریف کی ہے اس کا ذکر اس باب کے شروع میں ہم کر چکے ہیں۔ ایک غزل کو دیکھ کر (اور یہ بھی پہلی بار منظر عام پر آ رہی ہے) خیالی کی تاریخی اہمیت کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کی جا سکتی۔ اس کی غزل میں وہی مزاج نظر آتا ہے جو فیروز، محمود اور حسین شوق کی غزلوں میں ملتا ہے۔ اس میں روانی، ردیف و تاقیہ کا التزام اور فارسی اسلوب کی دھوپ ہندوی اسلوب کی چھاؤں ہے اسی طرح مل رہی ہے جس طرح اس کے دوسرے ہم عصروں کے ہاں ملتی دکھائی دیتی ہے۔ غزل" یہ ہے :

بالی سروپ مودھن جون پوالی نین میں  
صاحب جال اپنے سیکھی نہ کوئی لنگھن میں

۱۔ سب رس : حیدرآباد دکن، اگست ۱۹۳۹ ع۔

۲۔ قدیم ریاضی (فلسفی)، لغبن نری اردو پاکستان، کراچی۔



سُخار کے چٹارے لکھنے میں ہیں سارے  
 مُکھ دیکھ مُکھ سارے گم ہو رہے ہیں  
 چھ کیسی گھولگر والے بادل پڑاں ہے کالے  
 نس مانگ کے اچالے بیلان اُڑیاں گنگن میں  
 لہارپاں ہواں اُڑ ہے کالا مست کچل ہے  
 جل میں ہیں کمل ہے گُناہیاں پرتور ہیں میں  
 فارچ پھول جانی غس پھول آسانی  
 دو پھول زعفرانی اُچھے ہیں ہم ترن میں  
 اچھے اُم رچ سون دھج لے کھڑے ہیں سچ سون  
 لکے نہ مست گج سون ہوسی کہ کس پن میں  
 سہکتے ہو دوئے گلالاں چومکے سو جوت گلال  
 کس لور کیاں ہلالاں چند سور ہے بدن میں  
 یہ بول بولنا ہوں موق سون رولنا ہوں  
 امریت گھولنا ہوں کھٹ دودھ کے رچن میں  
 فارسی میں ہے ہلالی ترکی میں ہے جانی  
 دکھشن میں ہے خیالی ہے شاعری کے فن میں

خیال نے اس غزل میں قافیے کا التزام اس طرح رکھا ہے کہ ہر مصرعے  
 میں دو قافیے ہیں۔ تین قافیے ایک سے اور چوتھا قافیہ غزل کے عام قافیے کے  
 مطابق۔ غزل کی ریمت کا یہ روپ فیروز کی ایک غزل میں بھی ملتا ہے جس کے  
 دو شعر یہ ہیں :

لا کے ہلک دکھ تاب میں یوں رات دیکھیا خواب میں  
 نجد مکہ بھٹواں بھراب میں دو زین دیوے لایا  
 چہمکت چپیں لاپہ ہے مُکھ مُکھ منے کا بلید ہے  
 روشن نہ کیوں خورشید ہے آنکھ پھر نکسی دیکھ لایا

اور میں عمل حسن شوق کے پاں بھی ملتا ہے جب وہ کہتا ہے :

غوش مانگ لا سنوارے موق دہیں ہو تارے  
 جیوں چاند سون ستارے اوکھے ہیں جام گہن میں  
 رائے این سرنک ہیں وو بست جوں ترنگ ہیں  
 کرتے اہمیں جنگ ہیں مُکھ نور کے صحن میں

حسن شوق کی یہ غزل خیالی کی زمین میں ہے۔ اس زمین میں فیروز کی غزل کا  
 حوالہ اوپر آ چکا ہے۔ غزل کا یہ روپ دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ فیروز  
 محمودؔ خیالی اور حسن شوق کی تخیلی کاوشوں کے زیر اثر ذکن میں غزل اپنے  
 قدم جا چکی تھی اور ان شعرا نے اسے ایک ایسا رنگ، نیا موع اور نیا اسلوب  
 و فننگ دے دی تھی جس کی وجہ سے ان کی استاد کی دھوم سارے ذکن میں  
 سچ گئی تھی۔ لیکن جب ہماری نظریں اس روایت کی تلاش میں اور پیچھے کی  
 طرف جاتی ہیں تو وہاں صدیوں کی گزرد نے سب کچھ دبا دیا ہے۔ شاید اب یہ  
 پچاس سال بعد ہم قدیم ادب کو انہی کھدائیوں کے بعد، اور زیادہ بہتر طریقے  
 پر سمجھنے کے اہل ہو سکیں گے۔ یہ سب شعرا مجدد قلی قطب شاہ اور "ملا" وجہیں  
 کے ایسی رو ہیں اور انہی کی روایت پر آنے والے شعرا اپنے کلام کی ہمارے کھڑی  
 کرتے ہیں۔



۱۵۸۸ء/۱۵۸۰ع میں تخت سلطنت پر بیٹھا اور تینیس سال تک حکومت کر کے اڑتالیس سال کی عمر میں وفات پائی۔ وہ دکن کا پہلا بادشاہ ہے جس نے اسی پر عظیم کا لباس اختیار کیا۔ وہ امین پسند بادشاہ تھا اور اس کا دور حکومت سلطنت گولکنڈا کے عروج کا دور ہے۔ اس کے زمانہ حکومت میں نئی نئی عمارتیں تعمیر ہوئیں۔ ”چمپار ہنار“ اس کے ذوقِ تعمیر کا آج بھی زندہ ثبوت ہے۔ حیدرآباد کا شہر اسی نے آباد کیا۔ مدرے، کتب خانے اور نہریں بنوائیں۔ علم و ادب اور فنونِ لطیفہ کو ترقی دی۔ ”ہر امن حالات نے خوش حالی کو پیدا کیا۔ اس دور میں محبوس ہونا ہے کہ مسلمانوں کی مذہبی قوتوں کے سہارے دکن کی تہذیب کے خد و خال ایک نئے روپ میں ڈھل رہے تھے۔ وہ نئی نئی رسمیات و تقریبات، جو قد فلی قطب شاہ نے شروع کیں، اس کی زدگی میں ہر سال باقاعدگی سے منائی جاتی رہیں۔ محرم کی رسومات، مسلمانوں کی مذہبی تقریبات جیسے عید میلاد النبی، عید سوری، عید غدیر، عید مولود علی رضی اللہ عنہ، شبِ معراج، شبِ رات، عید الفطر اور بقر عید کے علاوہ اوروز، بیست و چشتن، ہر سات اور دوسری تقریبات بھی دھوم دھام سے منائی جاتی تھیں جن میں شادی رخصتیاں دل سے شریک ہو کر جشن منائی تھیں۔ ان تقریبات کے موقع پر بادشاہ خود بھی نظمیں لکھتا تھا۔ قد فلی قطب شاہ کا کثرتِ ایسی نظموں سے بھرا ڈرا ہے۔

قد فلی ایک ”پرگو اور اردو زبان کا پہلا صاحبِ دیوان شاعر ہے۔ اس سے پہلے ہوں شعرا کا کلام مثنوی ہے لیکن اب تک کسی نے اپنا دیوان فارسی طرز سے یہ اعتبارِ حروفِ تہجی ترتیب نہیں دیا تھا۔ اس کا اردو دیوان، جیسا کہ اس کے وارث تخت و تاج، داماد اور بھتیجے سلطان قد قطب شاہ نے اپنے منظوم دیباچے (۱۵۶۱ء/۱۶۱۰ع) میں لکھا ہے، ”پچاس ہزار اشعار پر مشتمل تھا: مگر شاہ کہنے بیست ہزار“ دھرمے وصف اس سو کہیں بیوت غار کلیات کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایسی غیر محبوبوں میں وہ شاعری کی زبان ہی میں اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کرتا تھا۔ طبع کی روانی میں کوئی چیز اس کے راستے میں حائل نہیں ہو سکتی تھی، جتنی کہ بحر اور وزن کے مطابق جیسی ضرورت پڑتی تھی وہ اپنا غرض لے آتا تھا۔ کائنات میں اس نے سترہ غنائیں استعمال کیں ہیں۔ کہیں ”قد“، ”قد شاہ“، ”قد فلی“، ”قد قطب“، ”قطب زمان“، ”قطب شد“، ”قد قطب شد“، ”قد قطب شد شازی غرض لایا ہے اور کہیں ”قد قطب شد راجہ“، ”قد قطب شد سلطان“، ”قطب شد تو اب“، ”معانی“، ”قطب معنی“، ”قطب معنا“

تیسرا باب

## فارسی روایت کا رواج

(۱۵۸۰ء—۱۶۱۰ء)

گولکنڈا میں ”ملا“ خیالی کی تعمیر مسجد (۱۵۶۹ء/۱۵۶۹ع) کے وقت قد فلی قطب شاہ کی عمر چار سال تھی اور ابراہیم قطب شاہ کے دور حکومت میں اسی دس سال کا عرصہ اور باقی تھا۔ یحیٰ پور میں علی عادل شاہ اول برسرِ حکومت تھا اور ہندوستان پر مغل شہنشاہ جلال الدین اکبر کو حکومت کرتے تیرہ سال کا عرصہ ہو چکا تھا۔ دکن کی مشہور جنگ ”چنگ ناایکوٹ“ کو چار سال ہو چکے تھے۔ محمود، فیروز اور ”ملا“ خیالی کی شاعری کی آواز مارے دکن میں گونج رہی تھی۔ گولکنڈا کی سرکاری زبان فارسی تھی اور فارسی زبان کے شاعر و عالم تو صرف قدر و منزلت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے بلکہ اعلیٰ منصبوں پر بھی فائز کیے جاتے تھے۔ اردو زبان بازارِ باٹ میں، صوفیائے کرام کی خانقاہوں میں اور شعرائے کرام کے کلام میں نظر آ رہی تھی۔ خود باقی سلطنت گولکنڈا سلطان فلی کی اولاد دکن کی تہذیب و معاشرت میں رچ کر اب دکھتی ہو گئی تھی۔ وہ محلوں میں زیادہ تر مقامی زبانیں استعمال کرتی — اردو اور ٹلگو ان کی زبانیں تھیں جن میں وہ عوام و خواص سے بات چیت کرتے۔ سرکاری امور تحریری طور پر فارسی زبان میں اسی طرح لکھے جاتے تھے جس طرح آج کل انگریزی میں لکھے جاتے ہیں۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ نہ صرف یورپ بلکہ ایک حد تک ایشیا بھی نشاۃ الثانیہ کے دور سے گزر رہا ہے۔

قد فلی قطب شاہ (۱۵۶۳ء—۱۵۶۵ء/۱۶۱۰ء—۱۶۱۱ع) نے اس ماحول میں آنکھ کھولی۔ باب (ابراہیم قطب شاہ) نے اس کی تعلیم کا مقول انتظام کیا تھا۔ ملاحی ماحول کی وجہ سے ”حسنِ ہریتی“ اس کی گہشتی میں بڑی تھی اور حسین و جمیل عورتوں کی صحبت اسے دل و جان سے عزیز تھی۔ قد فلی قطب شاہ



قطب، ممالی اور ترکمان' اٹلدا ہے۔ لیکن زیادہ تر معانی، قطب، قطب شام اور ترکمان بطور مختص استعمال کیے ہو۔

چونکہ ہم نے لکھا ہے، مجد قل قطب شاہ، اس دور کا فرد ہے جب یورپ ہی میں نہیں بلکہ ایشیا میں بھی "نشاۃ الثانیہ" کا دروازہ کھل رہا ہے۔ اور سلطنت میں غیر معمولی قابلیت و صلاحیت کے حاکم نظر آ رہے ہیں اور ان سے ہر فن کے عاملانہ کمال اور اربابِ فن وابستہ ہیں۔ انگلستان میں ملکہ' ایلزبتھ اور شیکسپیئر و لیکن اٹلے "دور کے نمائندے ہیں۔ ہندوستان میں اکبر اعظم اور ابوالفضل، فیضی، "عربی، خانقاہان اور "ملا" عبدالقادر بدایونی معارف سلطنت کی عظمتوں میں روشنی پیدا کر رہے ہیں۔ ایران میں عباسی صفوی تخت سلطنت پر مستحکم ہے اور عام و ادب اور مذہب کے سامنے کھلے لئے راستے کھل رہے ہیں۔ اس دور میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ایک نئی قسم کی وطنیت وجود میں آ رہی ہے۔ برعظیم کی سرزمین پر باہر سے آنے والی قومیں یہاں آباد ہو کر ایک نئے کلچر میں رنگ رہی ہیں اور یہاں کی مذہب کو ایک نیا رخ اور نیا روپ دے رہی ہیں۔ ہر عظیم کے دیسی کلچر کو اپنانے میں شہنشاہ اکبر، ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو اور مجد قل قطب شاہ پیش پیش ہیں۔ اسی انداز فکر سے جہاں انگلستان اور ایران میں ادب، فلسفہ و دینیات کا عہدِ ذریں وجود میں آتا ہے، برعظیم میں بھی علم و ادب اور مذہب و فلسفہ کے ایک نئے "دور کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ "دور نئے خیالات، گز قبول کرنے کی طرف مائل ہے اور اسی لئے نئے استخراج کے غد و خال اچاگر ہو رہے ہیں۔

قرونِ وسطیٰ میں سماجی زندگی دو الگ الگ گروہوں میں بٹی ہوئی تھی : ایک اعلیٰ طبقہ تھا جس کا تعلق بادشاہ اور اس کے دربار سے تھا۔ یہ یورپ میں لاطینی اور برعظیم پاکہ و ہند میں فارسی زبان و ادب کا دل دادہ تھا۔ یہاں کا درباری شاعر، "نوری و خاقانی کے تشبیح میں، قصیدے لکھتا اور سعدی و حافظ کی پیروی میں غزلیں کہتا۔ دوسری طرف عوام کا طبقہ تھا جو غلامانی زبانوں میں گیت، کہت اور دویروں کے ذریعے اپنے خیالات و احساسات کا اظہار کرتا۔ نشاۃ الثانیہ کے دور کی بنیادی صفت یہ ہے کہ اس میں عوامی روایت خواص کی روایت سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ چنانچہ مجد قل قطب شاہ دکن کے عوام کی

۱۔ کلیات سلطان مجد قل قطب شاہ : مرثیہ ڈاکٹر محی الدین زور، حیدرآباد دکن، ۱۹۶۷ء، مکتبہ "میں ۳۱۔

مشترک زبان میں خواص کی روایت کو ایک ایسی عوامی سطح پر لے آتا ہے جہاں عوام و خواص دونوں فکر و اظہار میں ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ اس نے کثرت سے ایسی نظموں لکھیں جو عوامی شاعری سے تعلق رکھتی ہیں۔ مجد قل قطب شاہ کے گیت آج بھی حیدرآباد دکن کی عورتوں کی زبان پر چڑھ چوٹے ہیں۔ اسی کے ساتھ فارسی شاعری کی روایت کی پیروی میں، جو خواص کی روایت تھی، اس نے نہ صرف فارسی اصنافِ سخن، بخود و آواز کو اپنا بلکہ موضوعات، تصنیفات و اشعار کو بھی اپنی شاعری میں سمو دیا۔

مجد قل قطب شاہ نے اپنی شاعری کو صرف ادب کے مخصوص موضوعات کے دائرے تک محدود نہیں رکھا بلکہ پوری زندگی کی ہر جھونکی، اہم و غیر اہم بات کو شاعری کا موضوع بنایا۔ اس کی کلیات میں شاید ہی کوئی صنفِ سخن ایسی ہو جس پر طبع آزمائی نہ کی گئی ہو۔ اس میں قصیدے، مثنویاں، مرثیے بھی ہیں اور غزلیں، قطعات، تنقیدیں اور رباعیات بھی۔ موضوعات پر نظر ڈالیں تو مذہب، درباری زندگی، حالات کی رنگ و بوی، مناظر قدرت، عربوں کی زندگی کے واقعات، حالات، ہندو مسلم رسومات، تقریبات، کھیل کود، تجارت، پشہ لوگوں کی زندگی، پھول اور فصل کے نقشے، عشق و حسن کی وارداتیں اس کی شاعری کے دائرے میں داخل ہیں۔ اس کے کلیات کو دیکھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس دور کا "مختصری معارف" ہے۔

تاریخی و مذہبی اہمیت سے بٹ کر مجد قل کی شاعری کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں اس کی دلچسپی کے دو مرکز نظر آتے ہیں : ایک مرکز "مذہب" ہے اور دوسرا "عشق" ہے۔ مذہب اس لئے عزیز ہے کہ اس کی مدد سے زندگی، حکومت، دولت، عروج اور "دنیوی اعزاز حاصل ہوا ہے اور عشق اس لئے عزیز ہے کہ اس سے زندگی میں دلچسپی اور لذت حاصل ہوتی ہے۔ اس لیے بدلتی اور مذہب دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں :

اسم مجد تھی اسے چمک میں ہو خاقانی شاعر  
بدھ نہی کا جم کہے سُستی ہے حافظی شاعر

صدقے میں کے قطب شد جم جم کرو مراد جم  
حیدر کی برکت تھی سدا چمک اور قربان کرو

ہزاراں رحمت ہے سچ اور خو حیدر کا دھریا دامن

قلب ہمہ دو جگت میں سروری ہے بھوسہ و سرور بھی

دعاۓ اہلبائت بھی مناجاج قائم خدا زادگی کا ہاں پلازا

مذہب کو دلیوی کامیابی کا ذریعہ سمجھنے کی بنا پر ہی اس کی توجہ مذہبی رسوم کی طرف ہے۔ یہاں تصور مذہب میں اخلاق و فکر کا وہ چلو چلن ہے جس کی بنا پر رسول خداؐ، حضرت علیؑ اور آل رسولؑ علویت کے نمائندے بن جاتے ہیں۔ بعد قلی کے لیے یہ عظیم ہستیاں اس لیے عظیم ہیں کہ وہ کسی عظیم مدد سے آئے۔ کامیاب بنا رہی ہیں۔ اس کا مذہب، ہندوؤں کی طرح، رسمی درجے کا ہے جس میں رسوم کی ادائیگی بنی اصل مذہب ہے۔ کلیات میں کثرت ہے نظمی مذہبی رسوم پر ملتی ہیں۔ ان کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسلام، جو ایک اخلاق مذہب تھا، بعد اہل کے دور میں، ہندو مذہب کی طرح، زلفہ دلی اور مسرت کوئی کا مذہب بن گیا ہے جس میں مذہبی شخصیتوں کی حیثیت مختلف ہندوؤں کی سی ہو کر رہ گئی ہے۔ یہی اندازہ فکر آگے سرزمینِ دکن کی عوامی طرزِ زندگی کا شاعر بنا دینا ہے اور اسی وجہ سے مناظرِ قدرت، رسومات، عیش و نشاط کی پرجاتی کیفیت اور وصل و حسن اس کی شاعری کے خاص موضوع بن جاتے ہیں۔ مثلاً ان سواد نظموں کو سامنے رکھیے جن میں قدرت کے مظاہر کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ان نظموں میں، رسم کی حالت و کیفیت کو بیان کیا گیا ہے۔ یہاں لہجہ شاعری کی جینک بھی دکھائی دیتی ہے، برسات کے موسم کی دلفریبی بھی نظر آتی ہے۔ لیکن ”قلب ہمہ“ کے لیے یہ سب کچھ کیوں دلچسپ ہے؟ اس کا اندازہ حسب ذیل نظم سے ہو سکتا ہے:

رُوت آقا کلیان کا ہوا راج	بری ڈال سر بھولاں کے تاج
مہوؤں بشت کا لڑو ہوا	روت نازیاں صاحبی اہکنس بھی یک ساج
تن لہلہت لرزت، جویں گرجت	ہوا مکھ دیکھت کھنچ کی کسی دیکھے آج
لاری مکھ جھمکے جسے بجل	انہیل راک میں سُہے اُس لاج
کہیں بھول رہے متارے اہاں	اس زمانے کی بری بدلی آئے آج
چولہا گریت ہو رہو ہون برست	عشق کے چمٹے چمن سوراں کا ہے راج
حضرت مصطفیٰ کے صفحے آنا برش کالا	قلب ہمہ عشق کرو دن دن راج

اس نظم میں قدرتی منظر کو بیان کیا گیا ہے، لیکن ہندوی شاعری کی روایت کے مطابق، یہ بیان عورت کے حسن کے ساتھ ملا ہوا ہے۔ برسات اس لیے عزیز ہے کہ وہ جنسی ولولوں کو جگتی ہے اور مذہبی جذبہ اسی تشنگی کا اظہار ہے جس کی طرف مطلع میں اشارہ کیا گیا ہے۔ برسات کے خوار والی نظم میں بھی

قدرت کا حسن، عورت کا حسن اور عشق کا اضطراب مل جل کر سامنے آتے ہیں اور یہ بھی نئی کا طفیل ہے:

ابنِ مدنیے قلب شد فالین جم جم  
”سہاویں رنگ بھرے“ حستانِ مسمانی  
”قدرت“ سے براہِ راست قلمی اور قدرت کا خود اہم موضوع بن جانا بعد قلی قلب شاہ کی کسی نظم میں نہیں ملتا۔

بعد قلی کے لیے عورت اور وصل ہم معنی الفاظ تھے۔ اس کی بیسیوں مہربانیاں تھیں۔ بھلائی کے علاوہ اہل کا ذکر اس نے بڑے بڑے ہمارے کیا ہے اور ان میں تھی، بارہ ایاموں کی رعایت ہے، بارہ زادہ عزیز تھیں۔

ابنِ مدنیے ہارا ایساں گرم تھی کرو عیشی جم ہارا ہیاروں سول ہیارے  
مذہب اور عشق کی اس کے ہاں بھی نوعیت ہے۔

”ہیاروں“ ہر جو نظمیں لکھی گئی ہیں، ان کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان میں ہر ”ہیاری“ کی انفرادی خصوصیات سامنے آتی ہیں۔ فارسی، عربی اور اردو شاعری کی روایت میں ”محبوب“ کے حسن اور خدا و خال کی مبالغہ آمیز تعریف کی جاتی ہے۔ ذہن اتنا تنگ کہ لہار نہیں آتا، کمر اتنی پتلی گودا ہے، یہ نہیں، آنکھیں اتنی بڑی اور لیلیٰ جیسے شراب کے پانی، نتیجہ یہ ہوا کہ محبوب کی انفرادیت گم ہو گئی اور ہر شاعر کا محبوب ایک جیسا ہو گیا جو مثالی حسن کا کامل نمونہ تھا۔ لیکن اس روایت کے برخلاف بعد قلی قلب شاہ کی نظمیں، ”کنولی، ہیاری، گوری، چھیل، لالا، لال، سون، محبوب، مشتری، حیدر محل کے خدا و خال ایک دوسری سے اتنے الگ ہیں کہ ان نظموں کی مدد سے مصور پر ایک کی تصویر بنا سکتا ہے۔ ہیاروں کی تصویریں حُسن ظاہر کی تصویریں ہیں اور ان میں بعد قلی قلب شاہ کی دلچسپی محض عیسیٰ ہے۔ ان نظموں سے ایک کھیل کشا ہے، چوڑ چھاڑ اور لذت پرستی کا احساس ہوتا ہے۔ بعد قلی نے صرف ان کے حسن و جمال ہی کو موضوعِ شاعری نہیں بنایا ہے بلکہ ان سے اپنی ”عشق بازی“ کی داستان بھی سنائی ہے۔ ان نظموں میں پھر، ناکامی اور غم کے جذبات کا اظہار نہیں ہوتا۔ اضطراب کی نوعیت یہ ہے کہ اس سے حظ وصل بڑھتا ہے۔ یہ نظمیں ناز و ادا اور اختلاص کے لطف سے اہل ہوتی ہیں۔ ہر وہیم زور سے کلیات مرتبہ کرتے وقت ان نظموں کو دو دائروں میں رکھا ہے۔ ایک دائرہ ”ناز“ کا ہے جس میں ”ہیاروں“ کے عالم ناز کو بیان کیا گیا ہے اور دوسرا دائرہ ”ایاز“ کا ہے جس میں عاشق و معشوق کی صحبتِ خاص میں عاشق کا حال بیان کیا گیا ہے۔ یہ



نظم دیکھئے جس کا عنوان "اندازِ شباب" ہے اور جس میں ایک پہاڑی کے عالمِ ناز کی تصویر کھینچی گئی ہے۔ یہاں وصل سے پہلے کھیلنے کودنے کے عمل کا احساس ہوتا ہے :

یوں سیتی بت راکھی ہے اپ کنر  
میں اس نورِ سون لبدیا ہوں کیا عجب  
تو دوری ڈراوے منجے دور تھی  
نہ اودھتک - ہوں میں آوازِ لعل  
ایہوں دورا کرنا ایہو فرق نہیں  
کہنے لوکہ چو کہو "حسن حسن" ہوں  
منجے اپنا کہہ نہیں کہتے اپنا  
شکر حیلے کی دارو نہ بھاوے منجے  
معانی کی باتاں توئی چھڑنا تمک  
نواز والی نظموں میں وہ وصل کی تصویر کھینچتا ہے : مثلاً اس کی ایک نظم "نشد وصال" میں اختلاطِ جسم کی یہ تصویر دیکھئے :

منجے لاک دھن "ج" ناک تھی دم ہاس کا دھولا ہوس  
دم ہاس دیکر توں اُسے دایم دینے آہار عیشی  
"ج" رخ سیتی منجے "ج" اُسے توں اس توں رخ رخ کہیں  
"ج" سون سلا "ج" کون کہ ہے وشار کون وشار عیشی

پھر یہ تصویر یوں بیان کی جاتی ہے :

پہن کے دو ہٹ سیتی دھن کٹج کٹج اپنا طول کر  
ہم دونوں کٹج سون کٹج لک کٹج کٹج کرہیں پر باز مٹی  
چھائی سون چھائی ایک کر یک جہاں ہور یک بیت سون  
جج نکھہ سیتی نکھہ منج کرتے میں ہے لھاوے لھاوے عیشی  
میرے ترے روناؤں جینا و گنگا جوں مل اپیں  
روں روں سوچو ہلی ہوئے کر کرتے ہی جج کٹک دھار عیشی  
دولا بھی دو دھرتے اپیں سنگرام کے دریا منے  
دو من ترا دو لیر رتو کرتے اپیں اس لھاوے عیشی  
جج منج کمر کے کٹ منے پیرٹ نکٹ سٹوٹا نکٹ  
اس کٹ منے کرتا اُسے دایم بدن کا بھار عیشی

لیرے سرے پاواں مکی جوں ناک ناگن مل رہے  
صلحے لہی کرتا قطب کوتار لہی آہار عیشی

ان اشعار میں جسم سے جسم ملنے کا سارا تاثر موجود ہے۔ کچھ نظمیں ایسی ہیں جن کو "افسانہ حبث" کے عنوان کے تحت جمع کیا گیا ہے۔ ان میں عشق، حسن، محبت، ولایت، رشک اور عشق و عقل کے بارے میں عام باتیں بیان کی گئی ہیں۔ یہاں ہم نلی کے فلسفہ عشق کی ایک ہفتی سی چھٹک دکھائی دیتی ہے جو سراسر لطافت و حسنت ہے :

ایم اپنا پتر چک پر سو چھایا  
ایم پھول بن میں سکند ہاس سکا  
بھی حالان آپ پڑا جانتے ہیں  
ایم کے سو پڑانے سون بد پلا کر  
عقل کے تخت پر ایم تخت دینا  
نہ عاشق کون کہتا ہے بن عشق یکہ دل  
بازے سون گستا لہی خدئے قطبا  
جہاں اپنا لہی چھایا اپس واں دکھایا  
ایم آہنے بات ارکج کلاہا  
نہیں کوئی ہارا اے پیرت کا مایا  
ہا طاقی ابرو سون سچا کرایا  
عشق عقل کے بات ایسے لویا  
وو عاقل سدا بن پیرت سون گھایا  
ایم اس کون ماحے جئے یوں گھایا

اس عشق میں کمی قسم کا ارتقاغ نہیں ہے۔ عیش ایک روزمرہ کی سی بات ہے۔ اخلاق احساس کا اس میں شائبہ تک نظر نہیں آتا، یہاں تک کہ چھٹی صفحہ کو لے کر علی سے متعلق کرتے ہیں لہی اُسے کسی قسم کی چھٹک محسوس نہیں ہوتی۔ حواس کی زندگی اس کے لیے رحمت کی زندگی ہے اور یہی اس کی شاعری کا بنیادی موضوع ہے جو طرح طرح سے اس کے ہاں رنگ دکھاتا ہے۔ اپنی شاعری کی رنگ رلیوں میں ہمہ اور علیؑ کو اسی انداز سے وابستہ کر لیا گیا ہے جس طرح پندو رسوں میں کرشن مہاراج کو شامل کر لیا گیا ہے۔ ہمہ قل قطب شاہ کی شاعری ہندو لہ رنگ (Paganism) میں رنگی ہوئی ہے۔ عورت کے حسن اور جسم سے وہ کرشن کی طرح کشیتا ہے۔ عورت سے اس کا تعلق خالص جالباتی ہے اور یہ جالبات اس تصورِ مذہب کا حصہ ہے جس کی اہم ترین مضامین کرشن اور گویوں کی رنگ رلیوں میں نظر آتی ہیں۔ ہندوؤں کا عقیدہ ہے کہ عیشی و عشرت کی وہ زندگی جو کرشن کے ساتھ وابستہ ہے، دواصل ہندو قوم میں جالباتی رجحان کو پھیلاتے اور فرقہ دہنے کے لیے تھی۔ عام آدمی کے جنسی رجحان کو عیشی پانی سطح پر دینے دینے کے بجائے اس میں حسن و مسرت کے عناصر کو محسوس کرانے کا یہ کامیاب ترین طریقہ تھا۔ اسی لیے اجتا اور ایلورا کے مجسمے اور تصاویر

جیسی تعلق کے مختلف آئینوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ "کوک شاستر" بھی جالباقی  
تربیت کا اہم علم ہے۔ جد قلی قطب شاہ کی شاعری کے پس منظر میں ہیں تصورات  
کام کر رہے ہیں۔ وطنیت و لوہیت کے لئے زمینی تصور کے ساتھ اس دور کے مسلمان  
لوہن بھی منشیان (Mystical) ہو گیا تھا۔ جد قلی امن شرب اور طرز فکر  
کا نمائندہ ہے۔

جد قلی قطب شاہ کی وہ نظمیں، جن کا ذکر ہم نے ابھی کیا ہے، صرف کسی  
احاطہ سے نظمیں کہیں جا سکتی ہیں کہ وہ خاص موضوعات پر لکھی گئی ہیں ورنہ  
ہر نظم لہرام کے اعتبار سے غزل ہے۔ خیالات و لہجہ میں وہ ہندوی کلچر کا نمائندہ  
ہے لیکن تصانیف، سخن و محور میں فارسی ادب کی پیروی کر رہا ہے۔ اس کے کلام  
میں معلوم ہوتا ہے کہ وہ فارسی شاعری سے پوری طرح واقف تھا۔ حافظ شیرازی  
کا اس کی شاعری پر اثر واضح ہے۔ انوری، خاقانی، نظامی، عنصری اور غلبہ  
نارہار کے نام بھی اس کی شاعری میں آتے ہیں۔ صود اور لہروز، جو ہندوستانی طرز  
پر غزل گو شعرا تھے، کے تتبع میں وہ غزل کو ہندوستانی صنف کے طور پر استعمال  
کرتا ہے :

ہوا سر تھی غزل کہنے ہوس اس بوللی خاطر  
رکن ہے شعر بوجھو جویہاں ہم صید و ہم روز  
ایک اور جگہ کہتا ہے :

لیں صدقے قطب کو لدا بہن اچھے ثرا ہے  
فلک پر ہو غزل سن سن کے ہووے مشنری لہوئی

غزل سے اس کی دل بستگی کا سبب یہ ہے کہ غزل کا موضوع عشق ہے اور  
قطب شاہ کے لیے شاعری کا مشترک عشق اور صرف عشق ہے۔ ہالی باتیں قلبی محبت  
رکھتی ہیں یا پھر جذبہ عشق سے ہی پیدا ہوتی ہیں۔ وہ بار بار اس بات کا ذکر  
کرتا ہے کہ :

عشق سون بولیا غزل حضرت نیں صدقے قطب  
صاف کے اوصاف ہیں کے صوف کی مشرب سنجے  
شعر معانی آن رہے سوتی ہیں چک نہی حسن کے  
ہر دے صدقہ سوتی چھا لب وار تیرے نام پر  
ہالان گھر میان تر ملیاں واریا جو تیرے نالوں پر  
سو چائے کر اماں پر ہر اک بہن تارا ہوا

لیکن نظم اور غزل کی ہیئت ایک ہونے کے باوجود فرق یہ ہے کہ محبوب کی شرافت  
جب غزل میں آتی ہے تو وہاں محبوب مادی و حقیقی نہیں رہتا بلکہ حسن کا ایک  
ایسا اشارہ بن جاتا ہے جو بڑی حد تک مجرد ہے اور جو سوخت کے بجائے مذکور  
بن جاتا ہے۔ نظم میں وہ ایک مخصوص زندہ، چلتی جاگتی "ہیاری" ہے جس کے  
حسن و جمال کی وہ واقعاتی تصویر پیش کرتا ہے۔

جد قلی قطب شاہ حسن کا شاعر ہے۔ وہ روایتی ہندو جیو فیشنل کے لیے  
ضروری ہے، اس کے ہاں غزل ہے مگر غزلوں میں، وہ فارسی شاعری اور حافظ  
کے ذہن اثر، روایت کے بہت قریب آ جاتا ہے۔ اس کے عشق میں درد و غم،  
آہ و بکا، اضطراب و لاکھائی نہیں ہے۔ اس کا عشق طرب آتی ہے۔ طلب و وصل  
کی خواہش بھی چونکہ جلد ہی پوری ہو جاتی ہے اس لیے اس میں وہ گہرائی نہیں  
مندی جو لہرام سے پیدا ہوتی ہے۔ یہاں عشق کی نوعیت دراصل "عشق بازی" کی  
ہے جس کا اظہار وہ بار بار کرتا ہے :

میں عشق بیباک کہیلوں عشق بن اذکار ہوں  
پورے کے لاکاں پر این دل جیو کنوں تارار سون

ایک غزل میں وہ اپنے عشق کی تعبیر یوں کرتا ہے :

مرے مذہب کی باتاں کہول کر اب کیا بوجھ بنگے کو  
ہمیں جائے و مذہب اسے رہیاں کیا شرف بھگو  
کہولان کی شاخ پر بیٹھا ہے بھورا تیرے سے بھٹتا  
بھوسے کا شہد ہوں اب تو سن اللہ جیو کا جو  
اگر "دون" "دون" کا چھایا ہے تیرے کھ مور کے اوپر  
او ابراں تھی چوہے مہ کبند اس تھی دل کیا ہے خو  
کئے بنیاد ہستی کا مین دکھ زاید و جاہل  
کروں کہیں میں مجھ پر کدیر کوئی کہیں گے مو  
زل تھی ہم مین میں بازی ہے اسے پور مبالغہ  
عجب کیا ہے چھپا کر دو بٹے متھکوں ہال دو  
سو میں تک بات و دل میں بات یک میری نہیں جادت  
میں "سنگ" دکھو الگ میرا کہ پکڑا لہ کے مد تھی تو  
پارا عشق کا بھر سو سر تھی روشنی لایا  
اگر پور خود نہیں سونگھ کر دماغان کوں کروں غوشو



گروں تعریف ہیں کس دعائوں میں وہاں کہ رنگاں کا  
کہنوں جہنم کے ملکیاں کنوں لکھا ہے نبوہ رنگیں جو  
پیشی میوے لڑائی ہوئے ہیں اب معانی کنوں  
وہیاں اے برائی دیکھ کر چلتے ہیں چنگ تھی سو

اس غزل میں حمد قل نے اپنے مذہب عشق پر روشنی ڈالی ہے اور عاشقی  
کو بھونکے سے تشبیہ دی ہے۔ بھونکا جو ہر بھول پر لٹھتا ہے، دس چوستا ہے  
اور اڑ جاتا ہے۔ یہاں عاشق پروانہ نہیں ہے جو اپنی جان نثار کر دیتا ہے۔ حسن  
اس کے لیے ایک کیف ہے۔ عشق سے اسے فرحت حاصل ہوتی ہے۔ جوتھے  
ہاتھوں اور ساتویں شعر میں عشق حقیقی کا اظہار بھی کیا گیا ہے جو حافظ اور  
فارسی شاعری کا اثر ہے۔ حافظ سے حمد قل کے ذہنی قرب کا جنبہ یہ ہے کہ  
دونوں کے ہاں نشاط اور طرب کی کیفیت مشترک ہے لیکن دونوں کے ہاں سطح  
مختلف ہے۔ حافظ کے ہاں عشق آفاقیت لیے ہوئے ہے اور سستی کی سطح ”رفع“  
ہے۔ حمد قل کے ہاں عشق جہانی ہے اور سستی بہت درجے کی ہے۔

اس کی ہر غزل ایک گیت کی طرح ایک جذبے، ایک مودگی کی ترجمان ہے۔  
معلوم ہوتا ہے جیسے ایک چڑیا آئی، بڑا ہر بٹھئی اور بے ساختگی کے ساتھ ایک  
گیت گا کر پھر بے اڑ گئی۔ اس کی شاعری میں ایک ایسا سرور راگ ہے جو آج  
ابھی بڑھنے والے کو متاثر کرتا ہے۔ اس کا کلام خالص فرین سچی شاعری کا  
نمونہ ہے جس میں چڑیا کا راگ تو ہے لیکن فنی شعور نہیں ہے۔ ادب صرف و  
محض ”ایچ“ کا نام نہیں ہے بلکہ فطری رجحانات، چپ ایک خاص توازن کے  
ساتھ شعور کی سطح پر مل جاتے ہیں، تو وہی ادب ظہور میں آتا ہے۔ وہ  
توازن خواہ روایتی اثر سے پیدا ہو یا شعور سے وجود میں آیا ہو، ہر حال  
ضروری ہے۔ حمد قل قطب شاہ شک اردو شاعری اس توازن تک نہیں پہنچی ابھی۔  
اس کے ہاں ”ابجری“ کا کوئی مقام پیدا نہیں ہوتا۔ اس کی شاعری زیادہ تر  
”الہامی“ کے ذیل میں آتی ہے اور قیاس کا کرشمہ معلوم نہیں ہوتی۔ اس کا کلیات  
جنگل میں اٹھے ہوئے بھولوں کا ساں پیش کرتا ہے۔ روایت ہے اس کی شاعری  
کا تعلق ضرور ہے مگر اس کی طبع آزاد سطحی اثرات قبول کرتے رہ جاتی ہے۔

حمد قل قطب شاہ نے کم و بیش سب اہل فن میں طبع آزمائی کی ہے اور  
یہ امتداد سخن، ان کی ہجو اور لفظاں عروض فارسی سے لیے گئے ہیں۔ بادشاہ  
وقت کے انیال و افتادار نے اسے سارے معاشرے کے لیے ایک رفیع رجحان بنا  
دیا۔ صمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ”یہ فارسی عروض کی ہندی زبان میں اشاعت

تھی جس نے اردو زبان کے مستقبل میں ہمیشہ کے لیے ایک سنگمہ جیز انقلاب  
پیدا کر دیا۔ یہ انقلاب گیارہویں صدی ہجری (سترہویں صدی عیسوی) کے آغاز  
میں شروع ہوتا ہے اور اس کا پہلا نغمہ حمد قل قطب شاہ کا کلیات ہے۔ اس  
کلیات میں ہم دیکھتے ہیں کہ اردو زبان، اوزان و بحر، جذبات و تجزیل اور  
تشبیہ و محاورے میں فارسی زبان کی تابع بنا دی گئی ہے اور ہندی جذبات و تخیلات  
و اوزان ترک کر دیے گئے ہیں۔ اس تبدیلی نے اردو زبان کے دائرے میں بے حد  
وسعت پیدا کر دی اور اس میں ہر قسم کے مطالب و خیالات کی ادائیگی کے لیے  
استعداد آگئی۔ دوہروں اور بستی کے اوزان محدود ہیں۔ اس پر طرہ ان زبانوں  
کی تہی پائی۔ ہر حال فارسی کے قبول نے اردو زبان کو ہر لحاظ سے بالا مال کر  
دیا۔ یہ انقلاب جس کا ذکر پرویسر شیرانی نے کیا ہے، دراصل دسویں صدی  
ہجری میں ہی شروع ہو چکا تھا اور حدود، فیروز، خیالی اور حسن شوق نے اسے  
ایک رخ، ایک شکل بھی دے دی تھی۔ لیکن حمد قل نے اسے اتنی شدت سے  
اُبھارا کہ اس کا کلیات ان سب رجحانات کا مرکز بن گیا۔ اس کے کلام کی مقدار  
اور تشویش بھی قابل تعریف ہے۔

شاعر کی حریت سے وہ حسن کا ہمنما ہے۔ قدرتی مناظر کا حسن، ہورلوں  
کا حسن و جلال اور مختلف وسوسات کے حسین پہلو اس کی دلچسپی کا مرکز ہیں۔  
معلوم ہوتا ہے کہ وہ کرشمہ گتھیا ہے جو جنگ سے امان پا کر مرنے لگا رہا  
ہے اور تمام جنگل کے درخت اور گولیاں اس کے چاروں طرف ناچ رہے ہیں۔  
وہ جالباتی پہلو جس کو کرشمہ نے زندگی کی بنیاد ٹھہرایا تھا، حمد قل کے کلام میں  
کھل کر سامنے آتا ہے۔ میں وجہ ہے کہ اس کا کلام اپنی زلفہ دلی کی وجہ سے  
آج بھی دلچسپ ہے۔ وہ حافظ کا اثر قبول کرتا ہے۔ حافظ کی بہت سی غزلوں  
کو اردو کا جامہ پہنانا ہے لیکن تغزل کی روایت کو اردو میں منتقل کرتے ہیں  
ناکام رہتا ہے۔ ساتھ ساتھ انہی زمین ضرور ہموار کر جاتا ہے کہ آہندہ تسلیں  
اس پر اپنی عمارت کھڑی کر سکیں۔ وہ ایک ایسی چٹیا کی طرح ہے جسے گلے کے  
سوا کوئی کام نہیں ہے، مگر اس میں وہ فنکارانہ شعور نہیں ہے جو ابیر خسرو،  
سعیدی، حافظ، عری، الوری، خاقلانی یا مولانا روم کے ہاں ملتا ہے۔ فکری

مختصر اور لشکرالہ شعور کی کلمی کے باعث وہ عظیم شاعرانہ سطح تک پہنچے ہیں۔  
بہی لاکھ رہتا ہے لیکن اس کا کلام ایسے مخصوص مزاج ، عین پرستی ، روزانہ دلی  
اور تقریباً چار سو سال پرانا ہونے کی وجہ سے تاریخی و تہذیبی اعتبار سے آج بھی  
قابل توجہ ہے :

ہاتان کی سے لڑاکت بن شاعران بہ اوچوین

اپنا خدا قطب کوں گفتار کا محتاج

وہ بیٹھا کلام ہے مگر اس کی مٹھاس راب یا گٹڑ کی مٹھاس ہے جیسے شکر میں  
تبدیل نہیں کیا جا سکا ۔

(۲)

جد قلی قطب شاہ کی تحت لکھنی ہے آٹھ سال چلے ہیں اکبر نے گجرات فتح  
کر لیا تھا اور وہاں کے اہل علم و ادب بڑی تعداد میں دکن کی ریاستوں میں چلے  
آئے تھے ۔ گجرات سے گولکنڈا جانے والوں میں نمایاں نام شیخ احمد گجراتی  
کا ملتا ہے جس نے جد قلی قطب شاہ کے دربار میں دو مثنویاں پیش کیں : ایک  
”لیلیٰ مجنون“ جس کے ۱۱ مثنوی اوراق ، جن میں تقریباً پانچ سو چالیس اشعار  
ہیں ، پروفیسر محمود شیرانی کو دستیاب ہوئے تھے اور جو اب تک احمد کے کلام کا  
واحد نمونہ تھے ۔ اس مثنوی کا بقہ حصہ قلم ہے ۔ دوسری مثنوی ”یوسف زلیخا“  
جو بھی دستیاب ہوئی ہے تقریباً پونے چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور ہر طرح  
مکمل ہے ۔ اس مثنوی سے نہ صرف شیخ احمد کے حالات ، وطن ، علییت ، تعلیم ،  
خلالت اور لہجہ شاعری پر روشنی پڑتی ہے بلکہ قدیم دور کا ایک ”ہرگو“ ، قادر الکلام  
شاعر بھی سامنے آتا ہے ۔ شیخ احمد گجرات کا رہنے والا تھا جس کا ذکر اس نے  
اپنی ایک ہزل کے قطع میں بھی کیا ہے :

احمد دکھن کے خوبان ہوتیاں ہیں گہر سلاحت

تو توں دکھن کو اپنا گجرات کر کے مسجا

جیسا کہ مثنوی ”یوسف زلیخا“ سے معلوم ہوتا ہے ، جد قلی نے اسے ”لوازش نامہ“  
نامی ”لکھ کر پڑھا اور احمد بھی بادشاہ کی سخن پروری اور دکھن کی آب و ہوا کی  
خوبی سن کر چلا آیا ۔ یہ اس کا پہلا مقرر دکھن تھا ۔ اس نے جیسا سنا تھا اسے  
وہی سن لیا ۔ مثنوی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ احمد شاہ وجہ الدین غازی

کا سرحد تھا اور خلالت<sup>۱</sup> بھی ان سے ملی تھی ۔ ”یوسف زلیخا“ میں ۳۴ اشعار  
ان کی مدح میں لکھے گئے ہیں اور یہ دعائیہ اشعار اس طرز پر لکھے گئے ہیں کہ  
معلوم ہوتا ہے شیخ وجہ الدین ابھی زندہ ہیں :

ابھی چھاؤں اس کی چم لہنتی راگہم جو ہیں اس چھاؤں قل عالم سہیں لاکھ  
شاہ وجہ الدین غازی کا انتقال ۱۵۸۹/۸۹۸ ع میں ہوا اور جد قلی قطب شاہ  
۱۵۸۸/۸۹۸ ع میں تخت سلطنت پر بیٹھا ۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ احمد نے  
اپنی مثنوی ”یوسف زلیخا“ ۱۵۸۸/۸۹۸ ع اور ۱۵۸۸/۸۹۹ ع کے درمیان  
فرمے میں لکھی ۔ اس اعتبار سے قطب کی مثنوی ”کدم راؤ ہدم راؤ“ کے بعد  
یہ پہلی معلوم مثنوی ہے ۔ عیدل کا ”ابراہیم نامہ“ ۱۶۰۱/۱۶۰۲ ع میں لکھا گیا ۔  
جیسی کی ”قطب مثنوی“ ۱۶۰۸/۱۶۰۹ ع کی تصنیف ہے ۔

”یوسف زلیخا“ کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ شیخ احمد غری و فارسی ،  
دکنی و سنسکرت سے بڑی واقف تھا اور ”سرف و نحو“ ، ”عاجر بیان و معانی“ ، ”علم کلام  
و انبیاء“ ، ”حکمت“ ، ”فہرست“ اور ”شب پر ہورا عبور زکھتا آھا“ ۔ ”یوسف زلیخا“ میں  
جہاں احمد نے اپنی شاعری ، معنی آفرینی اور ژور کلام کی تعریف میں یہ کہا  
ہے کہ اگر میں شاعری میں ژور و اثر دکھاؤں تو جانی کے اشعار اس کے سامنے  
”مٹ“ نظر آئیں :

سو کھچ ہاندھوں کتوت پر ژور ات بل

جو دیسے ست اس کا نظم اس قل

وہاں اپنی شاعری کی ایک بنیادی خصوصیت یہ بتاتی ہے کہ وہ اپنی زبان (ہندوی)  
میں غری و فارسی الفاظ کو کم سے کم سلافا ہے :

ہرب الفاظ اس قصے میں کم لیاؤں نہ غری فارسی ہوونیک مہلاؤں  
یہ گجری اردو کی بنیادی خصوصیت رہی ہے کہ اس نے دسی الفاظ کو کثرت  
سے اپنے دامن میں جگہ دی ہے ۔ سارے قدیم گجری شعرا اسی زبان و بیان کے  
ترجما ہیں ۔ اس اعتبار سے یہ مثنوی گجری اردو کے ترقی یافتہ زبان و بیان کا  
قابل قدر نمونہ ہے ۔ یہ جہاں قطب شاہی اسلوب سے مختلف تھا جہاں شروع ہی  
سے فارسی اثرات اپنا رنگ بنائے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ ”ہیروز“ ، ”صنود اور گلا“

۱۔ روضۃ الاولیاء ، صفحہ ۱۱۳ کے حاشیے پر شاہ وجہ الدین غازی کے ۳۴ خلفا کے  
نام درج ہیں جن میں ۱۰ واں نام شیخ احمد کا ہے ۔



عربی اسلوب کے پیروکار ہیں اور خود ہندوئی قطب شاہ بھی فارسی زبان و بیان کے اثرات کو اپنی شاعری میں قبول کر رہا ہے۔

دراصل شیخ احمد کا یہ اسلوب بجاپوری ادبی اسلوب سے قریب تھا جہاں کی زبان پر، اصنافِ سخن اور اوزان پر کچھری زبان و بیان کے اثرات گہرے ہیں۔ میراجی شمس العشاق، برہان الدین جانی، شرح داول اور ابراہیم عادل شاہ ثانی کی شاعری اسی رنگ و اثر کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس اثر نے بجاپوری اسلوب کے رنگ کو اتنا بدلا کہ تصدیق تک فارسی اثرات کے بڑھ جانے کے باوجود یہی رنگ و اثر قائم رہتا ہے۔ مثلاً ”وجہی کی“ ”قطب مشرقی“ میں اور علی قطب شاہ کے کلیات میں فارسی اسلوب، اوزان و بحر، اصناف، تشبیہ و استعارہ، منیات و رمزیات اپنا رنگ جاتے نظر آتے ہیں۔ ایک ایسے ادبی ماحول میں جب شیخ احمد نے اپنی مثنوی یوسف زلیخا لکھی اور اُس میں عربی و فارسی الفاظ ”کم ملانے“ کو وصفِ بیان جانا تو وہ اپنی ساری شاعرانہ خوبیوں کے باوجود گر لکھتا میں وہ مقبولیت و مرتبہ حاصل نہ کر سکا جو فارسی اثرات والے اسلوب کی وجہ سے وجہی اور دوسرے شعرا کو حاصل تھا۔ فارسی رنگ سخن کی پوری اُس دور کا جدید اسلوب تھا اور احمد نے حتمی طور پر اس نئے ادبی اُردو کی توثیق کے لیے ”یوسف زلیخا“ اور ”زلیخا جتوں“ سے نئے نئے اہم مہینے کے باوجود اس کی آواز آئندہ لسوں تک نہ پہنچ سکی۔ اور جیسے جیسے جدید اسلوب کی خوشبو پھیلتی گئی، شیخ احمد کا نام بھی قابلِ ذکر شعرا کی فہرست سے خارج ہوتا گیا اور سوائے ان لسانی کی ”پھولیں“ (۱۰۶۶/۱۰۵۵ ع) کے اس شعر کے :

نہیں اس وقت پر وہ شیخ احمد سخن کا دیکھنے بانڈھا سو میں نہ اس کا ذکر کہیں نہیں ملتا۔ دیکھتے ہی دیکھتے اس جدید اسلوب نے سارے فنِ کویلی کو اپنی لپٹ میں لے لیا اور ہندوی روایت کا دور اسی کے ساتھ ٹوٹ گیا۔ بجاپوری کے مہنتی نے ”قصہ بے نظیر“ (۱۰۵۵/۱۰۴۵ ع) لکھا تو اس بدلے ہوئے نئے معیار کا اظہار اس طرح کیا : ع

رکھتا کم سہسکرت کے اس میں بول

اور جب یہ تحریک اپنے مزاج پر چنچلی تو تصدیق نے ”عجل نامہ“ (۱۰۶۶/۱۰۵۵ ع) میں لکھا کہ : ع

کیا شعر دکھنی کون چوں فارسی

شاہ میں اپنی یہ تحریک زور پکڑ چکی تھی اسی لیے کبیر نے اردن صدی ہجری

ہیں میں : ع

سہسکرت ہے کوپ جل ، ہاشا ہشا زبیر

کہہ کر اسی رجحان کی طرف اشارہ کیا تھا۔

شیخ احمد کی ”یوسف زلیخا“ فکر و احساس کے بڑے ڈھارے سے الگ ہونے کی وجہ سے تیزی سے زینتِ طاقِ نسیاں ہو گئی۔ اس ناقدی کا احساس میں دونوں مثنویوں کے تقابلی مطالعے سے ہوتا ہے۔ ”یوسف زلیخا“ میں وہ اپنی علمیت، اپنی خاندانی شرافت، معاشی فراغت اور اپنی شان و حیثیت کا ذکر کرتا ہے :

کہیں نعمت خدا کا کم نہ تھا مُنچ

کہیں روزی کے ہیں کُچ غم نہ تھا مُنچ

نہ کد روزی کے ہیں گدائی غنڈیا میں

نہ کس دروازے جا ناچ دھنڈیا میں

سدا مُنچ کون خدا عزت سوں رکھیا

جو عزت کون میری کم کون لاکیا

ولے میں شاہ کا گئی سن اپد کر

بیتارا راکھ کر شد کی سید پر

ہوا پر اس ملک کی بھی ہوس راکھ

”توت اس تخت کد لک الہیا لاکھ

سدا تھا دور تھی کیرت سخن کی

ادک پایا اہل سیرت دکھن تھی

[یوسف زلیخا]

لیکن جب اس نے ”زلیخا جتوں“ کو دربار شاہی میں بادشاہ کے ارشاد پر پیش کیا تو ہر چو کڑی بھول چکا تھا۔ پریشانی روزگار نے اسے گھیر لیا تھا اور اب وہ مختلف ”شغلوں“ میں لگ کر اپنا لٹ پال رہا تھا۔ ”یوسف زلیخا“ کے مذکورہ اشعار سے ”زلیخا جتوں“ کے ان اشعار کا مقابلہ کیجیے اور دیکھیے وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

جو مُنچ بخت کون فتح داوڑ ہوا

سو مُنچ بخت کا سیوک انہر ہوا

جو شہ آپ تھی آپ بچ یاد کر

منجے غم کی بندی تھی آزاد کر

جو میں شاہ کا اس سر پر لینا

توت باغ لانے شتابی کینا

بھونک پریشانی روزگار

اگرچے منجے ہے ملاحت سو بار

بھولیک شہلاں ستیں رات دن  
وہی اُس دھرمہ کے فرمان پر لکھا تین سنگڑوں پر بعد دھرم

[لیلیٰ جنتوں]

"یوسف زلیخا" میں اُس نے اپنی خوش حالی پر ناز کیا ہے اور شاہ کے گھر  
اور دکن کی آب و ہوا کی تعریف میں کر چکا ہے پر تعریف کیا ہے، لیکن  
"لیلیٰ جنتوں" میں وہ شاہ کے فرمان پر اُس دھرم کو حاضر دربار ہوتا ہے۔  
"لیلیٰ جنتوں" میں ہمیں اسلوب میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ اس میں عربی و  
فارسی الفاظ کی تعداد بھی بڑھ جاتی ہے۔ اب اُس کا رنگ یہ ہے :

جو اُس باغ پرشہ کا باغ ہے سو باغوں میں یہ باغ شہ باغ ہے  
دھنی باغ کا شہ میں باغیان ہونور باغ کا کیوں تیرے آباں  
جو اس باغ سہکار تھی جگ بھرے سو سرست کر قدمیاں کو دھرمے  
سو کچ شہ کوں یہ کن مبارک رہو جو اس کن تھی ہر روز نوروز ہو  
شہنشاہ کے ارکان دولت جے کوئے مبارک آلوں پرا بھی یہ باغ ہونے  
جکونی باغ کی باغبانی کرے سو اس باغ تھی شادمانی کرے  
دھنی باغ کا باغبان کوں آواز جو مرحمت سوں کرے سواراں  
جو احمد کرے اُس دھرم بن سنگار سواب شہ تھی ہائے ستیں سنگار  
[لیلیٰ جنتوں]

اس رنگِ سخن اور اسلوب کا مقابلہ "یوسف زلیخا" سے کیجئے تو یہ فرق اور نمایاں  
ہو جاتا ہے۔ مثلاً زلیخا کے حسن کی تعریف میں وہ یوں گویا ہے :

نہ اُس کا روپ کوئی سکے ستراون  
نہ چٹاری سکے چتر دیکھاؤں

ستراون اڑوں سر تھی چرن لک  
سکوں یہ دیکھ کس اُس کی لکے لک

بالی تاکہ سر کے بال کالے  
گھونگر والے کشیدل آسان کھالے

عجب وہ کیس ہندو سحرگر ہو  
جو پیروں وہ دیسین دایم نہر ہو

جو بالوں ماتہ دیسین ماتک اُجلی  
چھمکنی اتر میں تھی چوں کے بھلی

یشانی چاند آدھا نور اذک ہونے  
جو دیسین اُس لیلی چنڈر نوری ہونے

یشانی نور کا پتھر سکھن ہار  
جو اس میں دو دیسین محراب اندکار

یہی وہ لاک مہائے مہوکہ کے ہوں  
یہی انکی پٹم چند دو کٹھے ہوں

ادھر دو لال چوں سرچاں چوں  
دسں پتھیں لیکے ڈھال ہوں

دسں ہونے ادھر چشاک بیل اسرت  
دیکھو پشیمے ملے سون لوری ریت

دسں ہنستے ادھر میں تھی دیسین ہوں  
کلی جاسوں میں سولیاں کی پھولے چوں

کبل کی پتکڑی ہے جیب اکول  
جو لہاوتے ہار اسرت ہاس کے پھول

فہمے دو گل روشن آسمان دورے  
جو اُن کی چھاؤں پر چنڈر سوز ہونے

دیسین اُس مہوکہ اور وہ ریل جو کالے  
رہے حشی بچے سن کے لہالے

دیسین موتیاں کیریاں سیبیاں سو دوکان  
عجب سیبیاں جو ہے دوآں رتن کھان

کھڑی گردن چندن کولدن کلا کر  
کلا کتنی کتنی کٹو رکی کلا کر

دیسے خوش صحن مینا صافی کوثر  
ہلے دو ہریرے نورانی اُس پر

بھرے تہ رس کے دو لارنگ دیشے  
بھنور کپ لا آتھے بھل کر جو پشے

کتنک پتل کمر چوں ہال اندھاک  
چٹوات اُس نازی تھی باد کا دھاک



اذک امریت نرسل پٹ آچھا  
پڑا جن لاف کے بھٹورے نہ ہاتھا

ولے اب تاف تھی زالوں کی حد میں  
نہ کچھ ایسا نہ ویسا کر کہوں نہیں

[یوسف زلیخا]

”یوسف زلیخا“ کے اسلوب میں ہندوی روایت چھپک چھپک کر بول رہی ہے۔ اس لیے یہ اسلوب قطب شاہی دور میں قدیم اسلوب کا تباہ شدہ ہے۔ ”یوسف زلیخا“ جدید اشعار پر مشتمل ہے۔ احمد نے اس مثنوی میں جانی اور خسرو کی ”یوسف زلیخا“ کو سامنے رکھا ہے۔ قصے کا ڈھانچا بھی کم و بیش وہی ہے۔ بیت سے اشعار ترجید ہو کر آئے ہیں: مثلاً باغ، محل، خواب، قید خانہ، تریخ کاٹنے کے واقعے کے اکثر اشعار مشترک ہیں۔ لیکن اسی کے ساتھ زبان کی قناعت کے باوجود اس مثنوی میں زور کلام کا احساس ہوتا ہے۔ جہاں سراپا بیان کیا ہے، منظر کشی کی ہے یا جذبات کا اظہار کیا ہے، وہاں شیخ احمد کے قلم میں زور اور توازن اظہار پیدا ہو گیا ہے۔ طویل نظم لکھنا مشکل ٹی ہے۔ اس میں عبارت تعمیر کرنے کا سا اہتمام کرا پڑا ہے۔ شاعر کو مختلف موقع و محل کے مطابق شعر کہنے، مختلف جذبات و احساسات کو بیان کرنے اور مختلف کیفیات و مناظر کے اظہار پر قدرت ضروری ہے۔ چھوٹا شاعر طویل نظم لکھنے کی صلاحیت سے عاری ہوتا ہے۔ شیخ احمد نے ”یوسف زلیخا“ میں اپنی شعروگوئی کی استعداد اور صلاحیت کا بھرپور مظاہرہ کیا ہے اور اس دور میں ہم آصے وحشی، لغواری، مہدی اور صحتی کے ساتھ کھڑا کر سکتے ہیں۔ اولیت کے اعتبار سے احمد اردو مثنوی کی چلی روایت کا بانی ہے۔ دکن، گجرات اور شمالی ہند کی سب معلوم مثنویاں، ”کدم راؤ ہدم راؤ“ کو چھوڑ کر، یوسف زلیخا کے ہند ہی لکھی جاتی ہیں۔ یہ مثنوی اگر گولکنڈا کے پائے بیجاپور میں لکھی جاتی تو آصے وہی درجہ ملتا جو غواصی اور وحشی کی مثنویوں کو قطب شاہی دور میں اور مہدی کی مثنوی کو ہندلی شاہی دور میں ملا لیا۔ چھ قلی قطب شاہ سے زیادہ اس اسلوب کی داد آصے جگت گورو سے ملانی۔ احمد یہ دیکھ کر کہ اس سے کمتر درجے کے شعرا داد سخن پا رہے ہیں، اپنی اذک غزل میں بدھ ملک ور چھوڑ کر، تنک کھانے کے باوجود، شکارتہ زمانہ کی داستان رقم کرتا ہے:

بدھ ملک ور چھوڑ کر دل نہیں بچو کوئی بھانے میں

کہا شعر کے مشہور میں ناکرا حجت پائے میں

لاچال پر اپنی نظر کر عجب دُسریاں کے چٹوڑیں  
جہاں کی سند کے اوپر پاندی کون کوئی اسلانے میں  
دنی کے ہزاروں کی متاع نا جان کر اصراف سون  
در عیش و عشرت میں جتا گولیاں سون مل صب کھائے میں  
کنجس کن صب تھا سو لی اسکوں کا کر تک جی  
ہر دستہ قہایاں سون ہو علت ایس کون لائے میں  
نا بولناں تھا شعر یو کون دن یہ کیسا آئے گا  
لاحق ایس کون چیک سے بدنام کر دکھلائے میں  
حق تنک کا حق پڑا حق میں کتا ہوں نہیں غلط  
پڑکیاں کا اس تنک بڑے بارے تنک تو کھائے میں  
احمد لون چپ . . . کے تیں اس بند مہدی کیا غرض  
کس کو روکھا کر بولنے عجب کون کئے فرمائے میں

دسویں صدی ہجری تک گجرات میں غزل کا وجود نہیں ملتا لیکن گیارہویں صدی ہجری میں غزل ایک اہم صنف سخن کی حیثیت سے ابھرنے لگتی ہے اور دکن اس کا مرکز قرار پاتا ہے۔ چھ قلی قطب شاہ نے نظم کو اپنی غزل کی ہیئت میں استعمال کیا ہے۔ غزل کی اس مقبولیت کا اثر نہ صرف اُن شعرا پر پڑا جو گجرات میں تھے بلکہ اُن پر بھی جو گجرات سے دکن یا دوسرے علاقوں میں چلے گئے تھے۔ شیخ احمد بھی غزل کو روش زمانہ کے مطابق، موزون سے باتیں کرتے کے لیے، استعمال کرتا ہے اور اس میں محبوب کے حسن و جمال اور عشق و عاشقی کے مضامین لاتا ہے۔ حسین شوقی کی زمین میں احمد کی یہ غزل دیکھئے:

گوشتگوشت چپ زور زری تنکہ برے سون دور کر نکلی  
مقابل ہوئے تا ہرگز اگر مور مجر نکلی  
عجب کل رات دھن سون تو ایک مجرا دیکھیا  
کہ سارے چاند دو نرسل سو رنگ چولی زور نکلی  
چنول کی جب معرفت لکھنے قلم میں بات نہیں لیتا  
ایکا تنک ہاتھ میں میرے قلم ہو تو شکر نکلی  
سوان کے غم سون گل گل کریں سون رات دن میرے  
کہ والی ہو کے عجب مارا کایہ دور ہو کر نکلی

عجب کچھ حق کی قدرت ہے، نہیں دم مارنے جا کا  
دیکھو حکمت سون کیوں رہی، بشر میں یہ بشر نکلیے  
شکر لب لب کون مجھ احمد لکھے ہے سو مگر اس نے  
یو پر یک بیت قہر تمکھ لکھے مٹھی ہو غور نکلیے

غزل میں احمد فارسی روایت کی پیروی کر رہا ہے۔ اس کی غزل کا مزاج  
وہی ہے جو دکن کے دوسرے شعرا کے ہاں عام طور پر ملا ہے۔ یہ وہی روایت ہے  
جو محمود، لیروز، خیال، علی قطب شاہ اور حسن شوق کے ہاں رنگ جا رہی ہے  
اور فارسی غزل کے زور اثر پروان چڑھ رہی ہے۔ اس سطح پر احمد اور دوسرے  
دکنی شعرا ایک ہو جاتے ہیں۔ احمد کی مثنوی "ایلیٰ بختوں" کے ۷۷ اشعار کے  
علاوہ چونکہ اب تک کوئی اور چہرہ سامنے نہیں آئی تھی لہذا یہ بات بالکل نئی ہے  
کہ وہ کہ صرف غزلیں کہتا تھا بلکہ عبد ناسر اور قصیدے بھی اس نے لکھے ہیں :  
کھنکھتا ہوا عبد قائمے دور قصیدے  
جو ہیں وہ سب کثوت مارگ ہیں عیدے

[یوسف زلیخا، قلمی]

اس کی ایک اور غزل بھی ہمارے لیے دلچسپی کا باعث ہوگی :

مٹھیے ہیں ترے من نا بات کر کے سمجھا  
شیریں لبان ہو تیرے جوں شات کر کے سمجھا  
والا بڑھا جویں پر دال . . . دیکھ کر میں  
اسرت پھلان بہ گویا ہے بات کر کے سمجھا  
بستان میں ہے مشکل سر پر ہے رز کا آہنی  
جھلکاٹ دیکھ تمکھ کا شبہ برات کر کے سمجھا  
دشمن کے بولنے کا نہیں اعتبار ہے دکن  
ہک بات میں دو تن کے کے کہات کر کے سمجھا  
کالاں اہر سون کے بکھڑے گئے سو زلفان  
اب حیات اوپر ظلمات کر کے سمجھا  
احمد دکن کے خواباں ہوتاہاں ہے ہر ملاحت  
تو لون دکن کو اپنا گھبرات کر کے سمجھا

احمد کی زبان کے سلسلے میں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ "یوسف زلیخا"  
اور "ایلیٰ بختوں" دونوں میں روزمرہ، محاورے اور ضرب الامثال اسی طرح کثرت  
سے استعمال ہوئے ہیں جس طرح نظامی کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" میں دکھائی

دیتے ہیں۔ "یوسف زلیخا" اور "کدم راؤ پدم راؤ" کے تقابلی مطالعے سے منظر ہوتا  
ہے کہ یہ دونوں مثنویاں زبان و بیان کی ایک ہی روایت سے تعلق رکھتی ہیں۔  
زبان و بیان کے اس مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ زبان میں  
نظامی یا احمد شاعری کر رہے ہیں، ایسی زبان نہیں ہے جو صرف سو چاس سال  
پہلے بولی ہو بلکہ اس میں صدیوں کے اساقی عمل کی تخلیقی قوتیں شامل ہیں۔  
"یوسف زلیخا" سے یہ چند مثالیں دیکھئے :

زلیخا جیل غورف کن آوے      ولے یوسف نہ آگ اسکی بچھاوے  
(آگ بچھانا)  
شرم کن کا اگر خطرا کہہ میں آئے      تو چوں چپکے گھڑے پر لیر ڈھل جائے  
(چپکے گھڑے پر پانی ڈھلانا)  
سو چوں لکلی ہکا ہک بات پر بات      کشمکش لاکھ کچ اپنا دکھ ہی اس سات  
(بات پر بات)

یہی نہیں بلکہ فارسی امثال بھی ترجمہ ہو کر آئی ہیں۔ جیسے :  
بڑے لوگان تھی ایسی سچ خیر ہے      کہ دیکھے ہوئے کون جو اثر ہے  
اس میں "قبتہ کے بود سار دودہ" کا ترجمہ کیا گیا ہے۔  
اسی طرح :

جیسے یہ اس پڑ دھیا ہوئے چروا آدھر مانہ  
دیساور بکریں آوے لگ رہے کاتہ

میں "تا تبرای از عراق آورده شود مارگزیدہ مردہ شود" کی طرف اشارہ ہے۔  
عرض کہ مختلف اثرات کے شیر و شکر دہنے سے پہلے زبان و بیان کی کیا  
حالت و کیفیت ہوتی ہے، اس کے لیے بھی نظامی کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ"  
کی طرح، احمد کی مثنویوں خصوصاً "یوسف و زلیخا" کا مطالعہ ماہرین اساتذات  
کے لیے خاص دلچسپی کا سامان فراہم کرتا ہے۔

گجرات اور دکن کی ادبی روایت کے پس منظر میں شیخ احمد کی دونوں  
مثنویوں — یوسف زلیخا، ایلیٰ بختوں — اور اس کی غزلوں کو دیکھئے تو وہ قدیم  
اردو ادب میں ایک دوراے پر کھڑا نظر آتا ہے جہاں قدیم اسلوب (ہندی اسلوب)  
کا ٹوٹا ہوا ستارہ اور جدید اسلوب (فارسی اسلوب) کا طلوع ہوتا ہوا سورج  
ایک ساتھ نظر آ رہے ہیں۔ اس کے ہاں گجری اور دکنی ادب کی روایت و اسلوب  
ایک وقت ایک دوسرے سے الگ اور مشے ہوئے دکھائی دیتے ہیں — لیکن وہ  
پورے طور پر نہ ادھر کا رہتا ہے اور نہ ادھر کا۔



اور کبھی کاتب جس طرح جانتے تھے لکھ دیتے تھے۔ ”قطب مشتری“ اور ”اسب رس“ کے مطالعے سے یہ بات پابہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ یہ دونوں تصانیف ایک ہی شخص کی ہیں جسے آپ وجہیں کہیں یا وجہیں کے نام سے پکاریں۔ وجہیں کے بچپن میں محمود، فیروز اور خیالی کی شہرت، نئے طرز سخن کے باعث، سارے گولکنڈا میں پھیل چکی تھی۔ ”اسب رس“ کے ایک قلمی نسخے کے ترمیمے میں لکھا ہے کہ ”مولانا وجہیں چشتی کے پیر شاہ علی سختی کے پیر میان شاہ باز ابن ہمد چشتی گزراست“۔ علی ہمدی متوفی ۵۹۵ھ/۱۱۹۷ع میں وفات پاتے ہیں اور محمود کے پیر میان شاہ باز ۵۹۳ھ/۱۱۹۵ع میں۔ گویا وجہیں شاعروں کی اس نسل و روایت سے تعلق رکھتا ہے جو محمود اور فیروز کے فوراً بعد ابھری۔ یہ روایت ”ہیروئی فارسی“ کی روایت تھی جس میں فارسی اسالیب، اصطلاحات سخن اور بیرو کو اپنانے کے ساتھ ساتھ اس بات پر بھی زور دیا جا رہا تھا کہ شاعری میں ملاحت پوری چاہیے۔ شعر میں ربط ہونا چاہیے اور ایسے الفاظ شاعری میں استعمال کرنے چاہیں جنہوں اساتذہ استعمال کر چکے ہیں۔ لفظ و معنی کا باہمی رشتہ شاعری کی خوبی ہے۔ الفاظ منتخب اور معنی بلند ہونے چاہیں۔ وجہیں نے ”قطب مشتری“ میں انہی باتوں کو شاعری کی جان بتایا ہے۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ وجہیں دوسرے ذہنی شعرا کی طرح، صرف ذہنی معاصرین سے اپنا مقابلہ نہیں کرتا، بلکہ سارے ”ہندوستان“ کے شعرا سے کرتا ہے :

لہ نہچے نہ لہچا ہے گن گیان میں سو طوطی سنج ایسا ہندوستان میں  
”اسب رس“ میں بھی وہ اپنی زبان کو ”زبان ہندوستان“ کہتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وجہیں شمال ہند کی زبان کی اس روایت کی پیروی کر رہا تھا جو فیروز و محمود کے باتوں (یہ دونوں شمال ہند کے رہنے والے اور اسی زبان کے بیروکار تھے) ذہن میں پروان چڑھی تھی۔

ابن اشاطی نے ”پہلولین“ ۶۶۔۶۷ھ/۱۲۵۵ع میں لکھی اور ان اساتذہ کرام کا ذکر کیا جو اس وقت وفات پا چکے تھے۔ ”پہلولین“ میں وجہیں کا نام نہیں ملتا لیکن ۸۸۔۹۰ھ/۱۱۹۷ع میں جب طبعی ”ہیرام و گل اندام“ لکھتا ہے تو وہ وجہیں کو اسی طرح خراب میں دیکھتا ہے جس طرح وجہیں نے فیروز کو خواب

چوٹھا باب

## فارسی روایت کا عروج نظم اور نثر میں

(۱۵۸۰ع-۱۶۳۰ع)

شیخ احمد کی حیثیت گولکنڈا کے ادب میں ایک جزیرے کی سی ہے، لیکن ”ملا“ وجہیں قطب شاہی ماحول کا پروردہ اور اسی تہذیب میں پلا بڑھا تھا۔ قطب شاہی تہذیب کے اسی ماحول میں ”ملا“ اساتذہ وجہیں (م۔ ۱۰۷۰ھ/۱۶۵۹ع) کی آواز گولکنڈا کی غلیاؤں میں گونجتی سنائی دیتی ہے۔ ”ملا“ وجہیں، مجدد قلم قطب شاہ کے دربار کا سنگ الشعرا بھی تھا اور بادشاہ کی طرح ”ہرگو و رنہ“ شاہ باز بھی۔ وہ فارسی کا شاعر بھی تھا اور اردو شاعری اور نثر میں بھی اس نے اپنے کمال فن کا اظہار کیا ہے۔ فارسی کلام میں اس کا قلم ”وجہیں“ بھی آیا ہے اور ”وجہیں“ و ”وجہ“ بھی۔ ”قطب مشتری“ میں ہر جگہ مخلص وجہیں آیا ہے لیکن ”اسب رس“ میں ہر جگہ وجہیں لکھا ہے۔ ”حدیقۃ السلاطین“ میں بھی اسے ”ملا“ وجہیں شاعر ذہنی“ لکھا ہے۔ مولوی عبدالرحیم“ کا بیان ہے کہ ”حدیقۃ قطب شاہی“ میں اسے ”وجہیں“ لکھا گیا ہے۔ اس زمانے میں ایک ہی لفظ کا ایسا مختلف طریقے سے لکھا جاتا تھا۔ کبھی خود شاعر غیوریت شہری سے

۱۔ دیوان وجہیں، فارسی خطوطہ کتب خانہ سالار جنگ میں یہ شعر اس کے نام و قلم پر روشنی ڈالتا ہے :

اسم اساتذہ وجہیں است قلم آرائیں و کاتب بازار کلام است  
۲۔ حدیقۃ السلاطین : ص ۱۳۰، ”ملا“ نظام الدین احمد، ادارۃ ادبیات اردو، حیدر آباد دکن ۱۹۶۱ع :

۳۔ مقدمہ ”قطب مشتری“ : ص ۵۰، مطبوعہ المصنوعہ ترور اردو کراچی :

۱۹۵۳ع

۱۔ تذکرۃ خطوطات ادارۃ ادبیات اردو، ص ۲۲۳، ادارۃ ادبیات اردو، حیدر آباد دکن، ہندوستان۔

میں دیکھا تھا اور اس کے کلام کی داد دی تھی۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ وجہی ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۵ع کے بعد اور ۱۰۸۸ھ/۱۶۷۷ع سے پہلے وفات پا چکا تھا۔ بروکسر زور نے وجہی کا سال وفات ۱۰۷۱ھ/۱۶۵۹ع کے قریب بتھیں کیا ہے۔

وجہی سے کئی تصانیف یادگار ہیں۔ ”دیوانِ وجہی“ (فارسی) کا خطوطہ کتب خانہ سرسار جنگ میں محفوظ ہے۔ مشہور ”قطبِ مشہری“ (۱۰۶۸ھ/۱۶۵۹ع) اور نثر میں ”سب رس“ (۱۰۷۵ھ/۱۶۶۵ع) شائع ہو چکی ہیں۔ ان کے علاوہ قدیم بیاضوں میں چند غزلیں بھی ہماری نظر سے گزریں جو ”قطبِ مشہری“ اور ”سب رس“ کی غزلوں کے علاوہ ہیں۔ ایک اور تصنیف ”تاجِ العقائے“ بھی وجہی سے منسوب کی جاتی ہے جو بالکل وجہی کی تصنیف نہیں ہے۔ کہیں کہیں سب رس اور تاجِ العقائے کے موضوعات ایک دوسرے سے ضرور ٹکرا جاتے ہیں لیکن یہ وہ موضوعات ہیں جو اس زمانے میں عام تھے اور ان کی تاویل پر شخص اپنے اپنے انداز میں کرتا تھا۔ ”تاجِ العقائے“ کے مصنف ”وجہ الدین“ ہیں جن کی بات کو ”خدا کی بات“ کہا گیا ہے۔ ”تاجِ العقائے“ کی ابتدا ہی میں لکھا ہے کہ:

”کلام مولانا وجہ الدین“۔۔۔ جنوی کی بات خدا کی بات میں سدا  
کتب تاجِ العقائے، رواجِ العقائے، معراجِ العقائے، معراجِ العقائے  
جس کتاب کوں مطالعے کرتے تے خدا ہنگ چلے جانے، وہی کتاب  
کو سب کتاباں پر لائق۔ عشقِ سزا ذات ہے، عشقِ خلاصہ موجودات  
ہے، عشقِ صاحبِ کائنات ہے۔ جان ہی عشق ہے، پور عشق کی بات ہے  
۔۔۔ عشق کوں اس سات چیز نے بنا (سج) کرے، خدا نے تعالیٰ اسے  
اس دنیا میں لے فنا کرے۔“

اس کتاب (تاجِ العقائے) کو ۱۰۷۲ھ/۱۶۵۷ع میں سید ابصار علی شاہ، اندر سید

۱۔ علی گڑھ تاریخِ ادبِ اردو: جلد اول، ص ۲۸، مشہور علی گڑھ یونیورسٹی ۱۹۶۲ع۔

۲۔ لیاؤ فتح پوری مرحوم نے بھی بتایا تھا کہ ”کلیاتِ وجہی“ کے نام سے ایک خطوطہ نیشنل میوزم کراچی پاکستان میں موجود ہے جو باوجود کوشش کے بھی نہ مل سکا۔ (جلیل جالبی)

۳۔ تاجِ العقائے: (فارسی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

اکبر علی شاہ قادری نے عام قلم زبانِ ہندی میں لکھا اور اس کا سبب تالیف آخر میں یوں بیان کیا:

”اب کتاب حضرت مولانا وجہ الدین صاحبِ قدس سرہ نے دکنی زبان میں کہی تھی، سو اس کے الفاظ دکنی پر بعض کی سمجھ میں برابر نہیں آتے تھے۔ سو اس فقیر انصاری نے پرتو سے اردو گوں کے اس رسالہ دکنی کو ہندی زبان میں، جو رواجِ خلقِ اللہ کا ہے، جو لکھا کہ اس زبانِ ہندی سے بڑھ کر سمجھوں اور فاضل ہوں۔“

ان شواہد کی روشنی میں ”تاجِ العقائے“ کو ”ملا“ وجہی سے منسوب کرنا ”غرضِ انصاری“ ہے۔

وجہی کی ”قطبِ مشہری“ (۱۰۶۸ھ/۱۶۵۹ع) اردو کی قدیم ترین ہشتوبوی میں سے ایک ہے۔ نظامی کی ”قدمِ راہِ قدم راہ“ یعنی دور کی تصنیف ہے جس کا زمانہ تصنیف ۸۷۵ھ/۱۴۶۵ع—۱۴۷۵ع کا دوسرا زمانہ ہے۔ احمد گجراتی کی ”نورِ زلیخا“ جو ہدایتی قطبِ شاہ کے سامنے پیش کی گئی تھی، ۱۰۹۸ھ/۱۵۸۹ع سے پہلے کی تصنیف ہے۔ یہ اردو کے عبدال کا ”ابراہیم نامہ“ ۱۰۱۲ھ/۱۶۰۳ع کی تصنیف ہے۔ لیکن ان سب ہشتوبویوں کو سامنے رکھ کر جب ہم ”قطبِ مشہری“ کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ زبان و بیان کے اعتبار سے زیادہ نکوری ہولی اور جدید اسلوب کی روایت سے قریب تر نظر آتی ہے۔

”قطبِ مشہری“ ہدایتی قطبِ شاہ اور ”مشہری“ کے عشق کی داستان ہے اور اس مقامیت سے اس کا نام ”قطبِ مشہری“ رکھا گیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے یہ مشہری وہی ہے جو بھاگ سنی کے نام سے مشہور تھیں اور اپنے راض و موسیقی اور حسن و جمال کی وجہ سے شہرت رکھتی تھیں۔ ہدایتی زمانہ شہزادگی میں اس پر عاشق ہوا اور چونکہ یہ ایک رقاصہ تھیں اس لیے ہدایتی کے گھر سے چھپ چھپ کر ملتا تھا۔ لیکن عشق کمال چھپتا ہے؟ خوشبو کی طرح سارے عالم میں پھیل جاتا ہے:

جداں تے جو پیدا ہوا ہے ہو چک  
پرٹ کوئی چھپا نہیں سکیا آج لگ  
محبت لکنا ہے جسے پیر کا  
ابن کوچ پروا ہے چھو کا  
یگانہ بادشاہی غلامی ہے  
ہو بدنامی لین، لیک نامی ہے

۱۔ تاجِ العقائے: (فارسی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ خطوطات: انجمن ترقی اردو: جلد اول، مرتبہ انصاری، ص ۳۷۔



خوابی ہے۔ رسوائی باری منے کہ عشق کو عزت ہے غوازی منے  
محبت میں ہوتا جہاں جگ اسیر برابر ہے واں بادشاہ دور فقیر  
[قطب مشنری]

ابراہیم قطب شاہ کو معلوم ہوا تو بیش کو سنبھایا لیکن جب جنوں عشق  
کی یہ خبر ملی کہ طغیان کے زمانے میں بھی، جب دریائے موسیٰ کے اُس پار  
جانے کے تمام راستے مسدود تھے، شہزادے نے اپنی محبوبہ سے ملنے کے لیے دریا  
میں کھوڑا ڈال دیا ہے، تو اُس نے نہ صرف دریائے موسیٰ پر کھلی ہوا دیا بلکہ  
خاموش بھی ہو دیا۔ ۵۸۰/۵۶۸۸ ع میں جد قلی قطب شاہ تخت پر بیٹھا تو  
بھاگ متی کے بھاگ اور پھرے۔ ان کے معاصر فرشتہ نے لکھا ہے کہ "بادشاہ  
پر بادشاہ بھاگ متی عاشق شدہ ہزار ہزار ملازم اور گروانیدہ"۔ "کچھ عرصے  
کے بعد بھاگ متی کو اپنے حرم میں داخل کر لیا اور "مشنری" کے نام سے قوازا  
اور پھر "حیدر محل" کا خطاب عطا کیا۔ کلیاتِ جد قلی میں مشنری پر دو نظموں  
کے علاوہ کئی اور اشعار میں بھی اس کی طرف اشارے ملتے ہیں۔<sup>۲</sup> وجہی نے  
اسی قصے کو داستان کا رنگ دے کر اپنی مشنوی "قطب مشنری" کا موضوع  
بنایا ہے۔

پروفیسر روز نے مشنری کا سال وفات ۱۰۱۶ھ/۶۰۶ ع قیاس کیا ہے۔  
وجہی نے اپنے ایک شعر میں واضح کیا ہے کہ اس نے مشنوی کو صرف بارہ دن  
میں ۶۰۹/۱۰۱۸ ع میں مکمل کیا ہے:

تمام اس کیا دہس بارہ منے سہ یک ہزار ہزار اہارا منے

یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ خود بادشاہ کو اس عشقِ مشنوی کا پتہ پانا بادشاہ  
کی اجازت یا حکم کے بغیر ممکن نہیں ہو سکتا تھا۔ غالباً گان یہ ہے کہ کسی  
انتہائی جذباتی عالم میں بادشاہ نے اپنے دربار کے ملک الشعراء سے فرمائش کی ہوگی  
کہ اس کے اور مشنری کے عشق کو مشنوی کے پیرائے میں اس دور پر لکھیے کہ  
قطب، مشنری اور ان کا عشق اس ہو جائے۔ ظاہر ہے کہ جب بھاگ متی  
"مشنری" اور "حیدر محل" بن گئی توی اور بادشاہ کے جنوں عشق کا یہ عالم  
کہ ایک نیا شہر بسا کر اس کا نام پہلے بھاگ نگر اور حیدر محل کے خطاب کے بعد

حیدر آباد رکھ دیا تو وجہی کے لیے اسے رفاہ کے روپ میں دکھانا مناسب نہی  
تھا۔ اس لیے وجہی نے مشنری کو بتگالہ کی شہزادی بنا دیا جسے خواب میں دیکھ  
کر جد قلی عاشق ہو جاتا ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ مشنری کی چھوٹی بہن کی آواز کی  
اپنی تعریف کی گئی ہے کہ لعین داؤدی ہوں اس کے سامنے بیچ ہے۔ تہلکہ دریا  
کا قصہ بھی مشنوی میں موجود ہے جو دریائے موسیٰ کو طغیان کے زمانے میں  
پار کرنے کا داستانِ روپ ہے۔ مشنوی میں اُس کھوڑے کا بھی ذکر ہے جس پر  
بٹھ کر بادشاہ دریا کو پار کرتا ہے، لیکن یہاں یہ کھوڑا "فرنگ بادشاہ" بن کر  
سامنے آتا ہے۔ غرض کہ وجہی نے مشنوی میں داستان کے وہ سارے عناصر  
یک جا کر کے انہیں ایک ایسی شکل دے دی ہے جو ازمغہ وسطیٰ کے داستانی  
رنگ سے مل گئی ہے۔ اس طرح بادشاہ کے عشق کا قصہ بھی بیان ہو گیا اور  
داستان کی روایت بھی اپنے سارے عناصر ترکیبی کے ساتھ باقی رہی۔ مثلاً قدیم  
داستانوں میں کم و بیش یہ عناصر ضرور ملیں گے:

(۱) اکاؤٹا شہزادہ کسی دور دراز ملک کی شہزادی کے حسن و جمال  
کی تعریف سن کر، یا خواب میں دیکھ کر، عاشق ہو جاتا ہے۔  
یہ عشق محبتوں و قربات کے عشق سے کسی طرح کم نہیں ہوتا۔

(۲) عشق کی آگ میں جل جل کر جب شہزادے کی حالت خیر ہو جاتی  
ہے تو بادشاہ سے اجازت لے کر وہ شہزادی کی تلاش میں نکل  
کھڑا ہوتا ہے۔

(۳) راستے میں طرح طرح کی مشکلات، آلات، مصائب سے دوچار ہوتا  
ہے۔ دیو زادوں سے جنگیں ہوتی ہیں، جادو گروں کے طلسم میں  
گرفتار ہوتا ہے لیکن شہزادہ اپنی بہادری، استقامت، محبی اہماد  
اور جذبہ عشق سے ان سب کا مقابلہ کرتا شہزادی کے ملک میں  
جا پہنچتا ہے۔

(۴) کسی نہ کسی طرح شہزادی تک اُس کی رسائی ہوتی ہے۔ شہزادی  
بھی اس پر فریفتہ ہو جاتی ہے۔

(۵) پھر دونوں کی شادی ہو جاتی ہے اور شہزادہ کلیساپ و کاسکار اپنے  
ملک کو لوٹتا ہے۔

داستان کا بیرونی ڈھانچہ کم و بیش یہی ہوتا ہے لیکن جزئیات میں فرق  
ہوتا ہے جس سے ہر داستان کا رنگ دوسری داستان سے الگ ہو جاتا ہے۔ جی

۱۔ تاریخ فرشتہ: (فارسی) ص ۱۷۳، مشہور ناول کشور پریس، لکھنؤ۔

۲۔ مقدمہ کلیات سلطان جد قلی قطب شاہ، ص ۲۹-۲۸۔

۳۔ ایضاً: ص ۸۸۔

سب عناصر ”قطب مشرقی“ میں موجود ہیں۔ ”قطب مشرقی“ کا قصد بھی یوں شروع ہوتا ہے کہ ابراہیم قطب شاہ کے کوئی بیٹا نہیں تھا۔ دعاؤں کے بعد ایک چاند سا بیٹا پیدا ہوا۔ جوان ہوا تو اس کے حسن اور بہادری کی دھوم مچ گئی۔ ایک رات خواب میں اس نے ایک ہری رُو کو دیکھا اور ہزار جان کے خوابوں کی شہزادی پر عاشق ہو گیا۔ اب جو آنکھ کھلی تو عجیب عالم تھا۔ سوائے روئے کے اُسے کوئی چیز نہیں بھاتی تھی۔ بادشاہ کو معلوم ہوا تو بہت پریشان ہوا۔ شہزادے کے لیے کرنائیک، گجرات، چین و باجین اور ایران کی دوشیزاؤں کو جمع کیا اور کہا:

قطب شاہ کوئی چمکوئی دیکھائے گی بڑا مرتبہ سب میں رو ہائے گی لیکن شہزادے پر کسی کا جادو نہ چلا۔ بادشاہ نے شہزادے سے کرہد کرہد کر پوچھا تو اس نے اپنے خواب کا واقعہ سنایا۔ اب تو بادشاہ کو اور فکر دامن گیر ہوئی۔ اس نے مشورے کے لیے ”عطارڈ“ کو طلب کیا۔ عطارڈ اپنے زمانے کا لائق مشہور اور ماری دنیا کا سفر کیے ہوئے تھا۔ بادشاہ کی بات سن کر عطارڈ نے کہا کہ اس وقت دنیا کی حسین ترین دوشیزہ بنگالے کی شہزادی مشرقی ہے۔ اس کی ایک بین زہرہ ہے جو حضرت داؤد سے زیادہ خوش الحان ہے۔ اس نے کہا کہ مشرقی کی ایک تصویر بھی اس کے پاس ہے۔ تصویر لا کر بادشاہ کو دکھلائی۔ بادشاہ نے شہزادے کو دکھائی۔ تصویر دیکھ کر شہزادہ چچائی گیا کہ جی وہ خوابوں کی ہری ہے۔ اب شہزادہ اور عطارڈ سوداگر بن کر سفر پر روانہ ہوئے ہیں۔ دوران سفر میں صحالب جمعیتے ہیں۔ کبھی طولانی بلا خیز میں بھنس جاتے ہیں، کبھی پہاڑ جیسے اژدہوں سے مقابلہ ہوتا ہے، کبھی غافل و غار سے ملاقات ہوتی ہے اور کبھی بادشاہ مغرب کی بیٹی سے۔ چلتے چلتے ایک اُسے مقام سے بھی گزرتے ہیں جہاں ایک راکس رہتا تھا۔ شہزادہ اس کے غلے کی طرف جاتا ہے تو وہاں اسے ایک آدم زاد ملتا ہے۔ وہ اسے بتاتا ہے کہ یہ راکس جہاں بھی آدم زاد کو دیکھتا ہے، پکڑ لیتا ہے۔ اسے یہی اسی نے قید کر رکھا ہے اور وہ حاکم کے بادشاہ سلطان خان کے وزیر اعظم اسد خان کا بیٹا ہے۔ سرخ خان نام ہے۔ خواب میں ایک ہری رُو کو دیکھ کر عاشق و دیوانہ ہو گیا ہے اور اس ہری رُو کی تلاش میں، جس کا نام زہرہ ہے اور جو بنگالہ کی شہزادی ہے، نکلا ہے۔ جو لوگ ساتھ لے کر وہ دعا دے گئے۔ اب میں اکیلا اس خوالے میں قید ہوں۔ پوچھنے پر یہ قلی نے اپنا حال بیان کیا اور کہا کہ اب ہم دونوں دوست ہیں اور ان دو چھوٹیوں کی طرح ہیں جو ایک ہی جال میں بھنس گئی ہوں۔ ابھی یہ

بائیں ہوئی تھی تو اس نے راکس آنا دکھائی دیتا ہے۔ شہزادہ اُنہ انکریں کا حصار باندھتا ہے اور جنگ کر کے راکس کو قتل کر دیتا ہے۔ اب یہ پھر سفر پر روانہ ہوتے ہیں اور ”قطبہ گستانی“ میں پہنچتے ہیں جو ہریوں کا علاقہ ہے۔ جہاں مہتاب ہری شہزادے پر عاشق ہو جاتی ہے اور شہزادے کو محل میں بلواتی ہے۔ شہزادہ دوران ملاقات راکس کو ہلاک کرنے کا واقعہ بیان کرتا ہے۔ یہ سن کر مہتاب ہری خوش ہوتی ہے اور کہتی ہے کہ آج وہ یوں آزاد ہو گئی ہے۔ اس پر محل غیش کا حکم دیا جاتا ہے اور شراب کا دور چلتا ہے۔ مشرقی میں ویسی یہ شعر لکھتا ہے:

کہ مشرق جان لیں وہاں یوائے کیوں

بملا دیا بن ہینا چائے کیوں

جد قلی قطب شاہ کی مشہور غزل کا یہ شعر بھی نظر میں رہے:

ہا باج پالا پالا پالا جائے نا ہا باج ایک ہی گیا جائے نا

شہزادہ مہتاب ہری کے ساتھ عیش و عشرت میں مشغول ہوتا ہے تو عطارڈ قطب شاہ سے بنگالہ جانے کی اجازت طلب کرتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ چلا شہزادے کو وہاں بلوا لے گا۔ عطارڈ بنگالہ پہنچتا ہے اور شہزادی کے محل کے قریب ایک جنگ لے کر مصوری شروع کر دیتا ہے۔ اس کے کمال فن کی شہرت سارے ملک میں پھیل جاتی ہے اور مشرقی اسے بلوا کر محل کو آرامتہ کرنے کا حکم دیتی ہے۔ عطارڈ دن رات لگا کر محل کو آرامتہ کرتا ہے۔ مشرقی دیکھتی ہے تو دنگ رہ جاتی ہے۔ اتنے میں اس کی نظر ایک تصویر پر پڑتی ہے جسے دیکھ کر مشرقی دیوانی سی ہو کر پوچھتی ہے کہ یہ کس کی تصویر ہے؟ عطارڈ بتاتا ہے کہ قطب شاہ کی تصویر ہے لیکن ایک ہری اس پر عاشق ہو گئی ہے۔ مشرقی یہ سن کر روئے لگتی ہے۔ عطارڈ یہ دیکھ کر کہتا ہے کہ وہ اسے جلد بلوا دے گا اور شہزادے کو بلوانے کے لیے آدمی بھیجتا ہے۔ جیسے ہی شہزادے کو اطلاع ملتی ہے وہ مہتاب ہری سے اجازت لے کر روانہ ہو جاتا ہے۔ مہتاب اسے بغور لٹائی ”نرنگ بادشاہ“ دیتی ہے۔ بنگالہ پہنچ کر مشرقی سے ملاقات ہوتی ہے۔ شراب کا دور چلتا ہے اور دونوں اتنے مست ہو جاتے ہیں کہ عطارڈ کو کہا پڑتا ہے کہ اسے شہزادے سے:

تیرا مال ہے تری آناول نہ کر

شہزادہ سرخ خان کا حال بھی بیان کرتا ہے اور طے ہوتا ہے کہ زہرہ سے شادی کر کے بنگالہ کی بادشاہی سرخ خان کو دے دی جائے۔ اس کے بعد قطب شاہ



مشتی کے سزا دکن روانہ ہوتا ہے اور وہاں ان دونوں کی دھرم دھام سے شادی ہوتی ہے اور باپ اپنی سلطنت قطب شاہ کو دے دیتا ہے۔ وجہی نے وصال کا جو بھرپور نقشہ رمزیہ انداز میں کھینچا ہے وہ اردو شاعری میں یکتا اور بے مثال ہے۔

اب اس قصے کو داستانوں کے عام مزاج و پشت سے ملا کر دیکھتے تو اس میں سوائے جذبات کے کوئی فرق نظر نہیں آئے گا۔ یہ عمل قرون وسطیٰ کے سارے ادبیات میں، مذہبی فرق کے ساتھ، یکساں ملے گا۔

یہ مثنوی موجودہ شکل میں نامکمل ہے اس لیے قصے کے آثار پڑھاؤ، تپور اور ارتقا کا پورا رنگ سامنے نہیں آتا لیکن اس کے باوجود ”قطب مشتري“ شاعری کے اس معیار پر پوری اترتی ہے جس کا اظہار مثنوی کے ابتدائی حصے میں ”در شرح شعر گوید“ اور ”وجہی تعارف شعر خود گوید“ کے تحت کرتا ہے۔ اس مثنوی کی سب سے اہم خصوصیت زواق و ربط ہے۔ ایک شعر دوسرے شعر میں اس طرح ہوست ہے جیسے ایک زنجیر کی مختلف کڑیاں۔ اسی وجہ سے اسے روانی اور تیزی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ داستان مثنوی میں روانی اور ہواؤ کا قفاقی عمل مثنوی کی کشمیاں و اثر آفرینی کے لیے اہم ضروری ہوتا ہے۔ جب ہم نے مثنوی کے چند حصوں کو ایک ایسے شخص سے پڑھوا کر سنا جس کی مادری زبان دکنی تھی، تو وجہی کے لہجے کے سہاؤ اور تپور کے آثار چوڑاؤ سے نہ صرف قصے میں دلچسپی بڑھ گئی بلکہ شعر کی موسیقی و آہنگ نے بھی ہمیں متاثر کیا۔ زبان کی غنابت اور اجنبیت کے پردے اٹھ گئے، شعرات کا احساس گہرا ہو گیا اور زبان و بیان اس نظر آئے لگے۔ ”قطب مشتري“ کی سلامت کا احساس اس وقت اور ہو سکتا ہے جب اسے اس دور کے دوسرے شعرا کے کلام کے ساتھ پڑھا جائے۔ اس وقت یہ بات محسوس ہوگی کہ یہاں زبان و بیان نکھر رہے ہیں، زبان سانچہ کریماف ہو رہی ہے۔ الفاظ میں جذبہ و معنی کو معجزے کی قوت بڑھ رہی ہے اور ”ہیروی فارسی“ کی روایت تیزی سے فاصلے طے کر رہی ہے۔

”قطب مشتري“ میں ایک فنکارانہ شعور کا بھی احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر تخلیق کرنے سے پہلے جانتا ہے کہ اسے کیا کرنا ہے اور کیسے کرنا ہے؟ یہ شعور ہمیں یہ قلی قطب شاہ کی شاعری میں نہیں ملتا۔ وہ ایک چڑیا کی طرح گانا چلا جاتا ہے لیکن وجہی کے ہاں یہ شعور، شعر کو بناتے سترارے پر

زور دینے کے عمل میں نظر آتا ہے۔ ایک جگہ خود بھی کہتا ہے:

اگر خوب محبوب چہوں - زور ہے - سوارے تو اور علی اور ہے

قطبی عمل کے اس شعور نے وجہی کے ہاں سلامت بیان کو پیدا کیا ہے۔ آج ”قطب مشتري“ صرف تاریخی اہمیت کی حامل ہے لیکن جب اسے آج سے تقریباً چار سو سال پہلے کے دور میں رکھ کر دیکھتے ہیں اور اس کا مقابلہ اس دور کی شاعری سے کرتے ہیں تو وجہی قدیم دور میں صفا اول کا شاعر اور یہ مثنوی اس دور میں ایک کارنامہ معلوم ہوتی ہے۔ یہ دور گولکنڈا میں فارسی رنگ و آہنگ کی جذب پذیری کا دور ہے۔ تہذیب کا ہیروئی ڈھانچا اور اس کا باطن دونوں فارسی طرز احساس کی قبول کر رہے ہیں۔ وجہی فارسی طرز احساس کی اس روایت کے ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے جو آگے چل کر ولی دکنی کی روایت ریختہ سے جا ملتی ہے۔

”قطب مشتري“ نہ صرف نئی روایت، مثنوی کی پشت، قرون وسطیٰ کے داستانوی مزاج، نئے رنگ، سخن اور زبان و بیان کے جدید اسلوب بلکہ شاعری کے اعتبار سے یہی قابل قدر تصنیف ہے۔ اس میں جذبات و احساسات کو مؤثر الفاظ اور خوب صورت تشبیہات کے ذریعے پیش کرنے کا عمل ملتا ہے۔ محسوس ضرورت منظر کشی ہوئی ہے اور بات کو الٹا آفرینی کے ساتھ بیان کرنے کا سلیقہ بھی۔ جذبات کے رنگا رنگ پلوں کو وہ اپنے بنیاد انداز میں اس خوب صورت سے بیان کرتا ہے کہ پڑھنے والے میں شاعرانہ مسرت کا جذبہ بیدار ہو جاتا ہے۔ ”مشتري قطب شاہ کی تصویر دیکھتی ہے اور عاشق ہو جاتی ہے۔ آندو آنکھوں سے جاری ہو جاتے ہیں۔ اس کیفیت کو وجہی یوں بیان کرتا ہے:

رقن تھے سو تن ہر انگارے ہوئے کہ مکھ چاند فغیر سو نارے ہوئے  
دو باہم تھے اس چنچل نار کے لگے دانے جھڑے سو آثار کے  
آنکھوں کو دو بام کہنا اور آسموں کے چھڑے کو آثار کے دانوں سے تشبہ دینا کتنا خوب صورت خیال ہے۔ قطب شاہ، سچ خان سے ملا تو معلوم ہوا کہ وہ ”مشتري کی چھوٹی بہن زارہ کے عشق میں دیوانہ ہے اور دونوں ایک ہی کشی میں سوار ہیں۔ وجہی اس کا اظہار اس طرح کرتا ہے:

تیرا پور میرا سو یک حال ہے دو پھیلاں بھاریاں کون یک حال ہے  
قطب شاہ زاکمیں ہر تیر چلاتا ہے اور وہ زمین پر گر پڑتا ہے۔ وجہی اس منظر کو یوں بیان کرتا ہے:

کشی کو جو شہ تیر مارے سو دو پڑیا ابھی یہ قلی سیر آرز پانوں ہو

اُٹے ہوں، دیکھ زخم کھلا میری  
فرنگ بہاؤ نے کاڑی شد جان ہوں  
نکلتا ہے کھجلی میں نے سائب جیون  
قطب شاہ سہراب پری سے ملاقات کے لیے جاتا ہے تو وجہی سہراب کے حسن کی  
یہ تصویر بناتا ہے :

اچھیں تین اُس کیس کالے منے  
اچھیاں تین چھیاں ابھلاں قاب  
دے لالک اس تین رچ ہوں سنور  
مٹے لال ڈوریاں سوں بتل کھج  
سو دھن کے تئ اوپر دے ہوں گہر  
ہوں عیش کے پھول جیون کھول کر  
پلنگ شاہ کے تین جو وان لہائے تھے  
سو اُس سات مل ہوں جو نہ جان تھے  
سکی شاہ سوں ایک ہو ہوں اچھے  
دے ہوں تل اس مکھ میدان میں  
وجہی نے سہراب پری کے حسن کی تصویر کو پر شعر میں ایک نئی تشبیہ  
کے ذریعے ابھارا ہے اور مثنوی میں جس مقام پر یہ تصویر آتی ہے وہاں یہ  
رنگ سخن مثنوی کے حسن و اثر میں غیر معمولی اضافہ کرتا ہے۔ وجہی کا تخیل،  
احساس، جذبہ اور کیفیت کی تصویر اتنی صفائی کے ساتھ آتا رہا ہے اور اس تصویر  
میں لفظوں کے ذریعے مناسب رنگوں سے ایک ایسا "زخمہ زن" پیدا کرتا ہے کہ  
شاعری اپنی دلکشی سے ہمیں مسحور کر دیتی ہے۔ قطعہ گستاخ کی تصویر بھی،  
جو سہراب پری کا مقام ہے، اس طور پر لفظوں سے بناتا ہے کہ مصور "مو قلم"  
سے اسے کاشے پر منتقل کر سکتا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ "اردو" ابھی  
"دکنی" کی منزل سے گزر رہی ہے اور "ریختہ" کی منزل ابھی تقریباً ایک صدی  
کی مسافت پر ہے۔ لیکن وجہی روایت کی اسی شاعرانہ ہر چل رہا ہے جس پر ہم  
آج بھی راز ہوں۔ ادھر ادھر سے منتخب کیے ہوئے یہ چند شعر دیکھئے کہ  
یہ اظہار کے کئی سانچوں، طرز فکر اور اسلوب کی کمر روایت کی نشان دہی کر  
رہے ہیں :

جو عاقل ہے دو بات سامنے وہی  
عجب تھمے قدرت نے اُنے لکھے  
قدر اس ادرا کی پچھانے وہی  
کہ دیک اس تاکہ رشک کھانے لکھے

عجب ایک اس وقت پر مرد تھا  
کدھوں روم میں تھا کدھیں شام میں  
پر ایک ملک اوپر گذر تھا اُسے  
اگر ہار دلدار دور اہل ہے  
کھنے شاہ جو بی گھاری خوشی  
وہی فیروز و محمود والی روایت ہے جسے وجہی نے اپنی طویل مثنوی  
میں آگے بڑھایا ہے۔ انسانی نقطہ نظر سے وہی پاک ریختہ کی شہزادی خنک زالمون  
کے ساتھ آنکھ پھولی کہلاتی نظر آ رہی ہے۔

"پیروی" فارسی کی روایت وجہی کی دوسری تصنیف "سب رس" میں  
اور زیادہ آجاکر ہوئی ہے۔ "قطب مثنوی" کی طرح "سب رس" بھی قصہ گوئی  
کے دائرے میں آتی ہے اور یہ دونوں تصانیف نظام و اثر اردو زبان کے ارتقا  
کی ایک ہی منزل پر لکھی گئی ہیں اور دونوں اپنے دور کی نظم و نثر کی نمائندہ  
تصانیف ہیں۔ "سب رس" (۱۰۵/۱۰۴، ۱۰۵/۱۰۴ ع) اردو میں "ادبی" نثر کا پہلا نمونہ  
ہے۔ اس سے پہلے کی جو نثری تصانیف ملتی ہیں وہ مذہبی نوعیت کی ہیں اور  
ان میں وہ ادبی شان نہیں ہے جو "سب رس" کا طرہ امتیاز ہے۔ "قطب مثنوی"  
چھ قلی قطب شاہ (م۔ ۱۰۲۰/۱۰۱۹ ع) کی وفات سے دو سال پہلے لکھی گئی اور  
"سب رس" اس کے ستالیس سال بعد، عبداللہ قطب شاہ (۱۰۳۵-۱۰۸۲/۱۰۳۵-۱۰۸۲ ع)  
۱۶۲۵-۱۶۲۷ ع) کی فرمائش پر لکھی گئی۔ "سب رس" کے زمانہ تصنیف میں  
خواصی، جس کی ذہانت و شاعرانہ صلاحیتیں "قطب مثنوی" کے زمانہ تصنیف ہی  
میں وجہی کو پریشان کرنے لگی تھیں اور جس پر اس نے درپردہ "قطب مثنوی"  
میں چوٹیں بھی کی تھیں، اپنی شہرت کے باوجود عروج پر پہنچ کر عبداللہ قطب شاہ  
کے دربار کا ملک الشعراء بن چکا تھا اور بے چارہ وجہی ہر فل کی وفات کے بعد  
سے فیر گم نامی میں زندگی بسر کر رہا تھا۔ ارسوں بعد یہ پہلا موقع لیا کہ  
بادشاہ وقت نے اُس سے بڑا اثر عشق میں کتاب لکھنے کی فرمائش کی تھی۔ وجہی  
"سب رس" تالیف کتاب و ملاح "بادشاہ" میں خود اس بات کا ذکر ان الفاظ میں  
کرتا ہے :

"مباح کے وقت، بیٹھے تخت، یکایک غیب نے رمز ہا کر، دل میں  
اپنے کچھ لیا کر، وجہی نادر فن کون، دریا دل گوہر سخن کون،  
حضور بلائے، پاں دے، ہوت مان دے، ہوز فرمائے کہ انسان کے  
وجود میں کچھ عشق کا بیان کرتا، اپنا لاؤں بیان کرتا، کچھ نشان



دھڑا ، وجہی ہو گئی ، گن دھڑا ، تسلیم کر کر کے سو پر بات دھڑا ۔ بھوت  
بڑا کام اندیشا ، بھوت بڑی فکر کر رہا ۔ بلند ہستی کے بادل نے دانش کے  
میدان میں گنگناں برسا رہا ۔ بادشاہ کے فرمانے پر چنبا ، لوی تقطیع ریشا  
کہ انگلی کے آنے ہارے ، ہمیں ابھی کچھ تھے کر سچیں ہارے ۔  
ہمارے گن گول دیکھو سو پہنا دیکھو ، گنگا دیکھو سو چننا دیکھو ۔  
”ہمیں ابھی کچھ تھے کر سچیں ہارے“ کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وجہی  
کے ہاتھ یہ ایک ایسا نادر موقع آیا تھا کہ وہ اپنی صلاحیتوں کا نظم ار کر کے  
بادشاہ کو سوجھے سمجھائے پر مجبور کرے کمزور ابھی کچھ ہے ۔ یہ خود ارستی  
وجہی کی گڈوٹی میں بڑی تھی ۔ ”قلب مشرقی“ میں اور ”سب رس“ میں بھی  
اس نے اپنی تعریف میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی ہے ۔

”سب رس“ چھ جلدی ابن سینکے فدا میں اوشابوری کی تصنیف ”دستور عشاق“  
(۱۳۰۶/۱۳۰۶ء) کے اثری خلاصے ”قصہ حسن و دل“ سے ماخوذ ہے ۔ قصہ  
کی اس تصنیف اثر اس کے موضوع کی شہرت اتنی بھیل گئی تھی کہ اس نے  
اس قصے کو مستحکم و مقفی ثمر میں ، جو ۵۰۰ سطروں پر مشتمل ہے ، دوبارہ  
لکھا اور ۱۳۰۶/۱۳۰۶ء میں اپنی دوسری تصنیف ”شہستان خیال“ میں ابھی  
پیش کیا ۔ یہ تصانیف اتنی مقبول ہوئیں کہ ضروری (م - ۱۳۰۶/۱۳۰۶ء) نے ترکی  
زبان میں ”شہستان خیال“ کی شرح لکھی ۔ ”ترکی زبان کے دوسرے شاعروں مثلاً  
عمری ، لاسعی ۱۳۰۶/۱۳۰۶ء ، آبی ۱۳۰۶/۱۳۰۶ء اور والی نے بھی دسویں  
صدی پھر کے اواخر میں اس کی تقلید میں تصانیف کیں ۔ آرتھر براؤن (ڈبائن  
۱۸۰۶ء) اور ولیم برائی نے ۱۸۲۸ء میں اسے انگریزی زبان میں شائع کیا ۔  
چرمنی زبان میں ڈاکٹر روڈولف ڈرواک نے ۱۸۸۹ء میں اسے شائع کیا اور اسی  
کے ساتھ لٹاٹنی کی سوانح عمری ، تمثیل کے بارے میں ایک مضمون اور ”قصہ  
حسن و دل“ کی تمثیل کا خلاصہ بھی شائع کیا ۔ ادھر آر ۔ ایس ۔ گرین شیلڈ نے  
”دستور عشاق“ کو مرتب کر کے اصل متن کو اپنے مختصر انگریزی مقدمے کے  
ساتھ ۱۹۲۶ء میں لندن سے شائع کیا ۔ محمد عالم گیری میں خواجہ محمد عبدال  
۱۳۰۶/۱۳۰۶ء میں مرصع نظم فارسی میں اسے لکھا ۔ ۱۳۰۶/۱۳۰۶ء میں

۱۔ یہ سب معلومات آر ۔ ایس ۔ گرین شیلڈ نے ڈاکٹر روڈولف اور ڈاکٹر براؤن  
کے مقدموں سے حاصل کر کے اپنے انگریزی مقدمے میں درج کی ہیں ۔ دیکھو  
”دستور عشاق“ مطبوعہ لیورڈک ایڈ کینی لندن ، مطبوعہ ۱۹۲۶ء ۔

داؤد ایلچی نے اسے فارسی میں لکھا اور میر العزیز حسین ذوق نے ۱۳۰۶/۱۳۰۶ء  
میں ”وصال الماشقین“ کے نام سے دکنی اردو میں نظام کیا ۔ ۱۳۰۶/۱۳۰۶ء  
میں عمری بجاویری نے اپنی اسے اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ۔ عرض کہ اپنی  
تاریخ تصنیف سے تقریباً تین سو سال تک یہ کتاب ایران ، ترکی اور برطانیہ کے  
اہل علم و ادب کو دعوت فکر و نظر دیتی رہی اور اکیسویں اور بیسویں صدی  
کے اوائل تک یورپ کے ماہرین ادب کو متاثر کرتی رہی ۔

قرین قیاس ہے کہ یہ مشہور و معروف تصنیف عید الفتح قطب شاہ کی نظر  
سے ابھی گزری ہوگی اور اس نے ”دقائق عشق اازی“ کو ”حسن و دل“ کے  
الفاظ میں ، دکنی میں ، لکھنے کی ”ملا“ وجہی سے فرمائش کی ہوگی ۔ ”عشق“ اس  
تہذیب کا محبوب ترین موضوع تھا جس کے ہزار ہا اور ہزار ہا کے ہزار لکھے تھے ۔  
وجہی نے یہ کہیں نہیں لکھا کہ ”سب رس“ اس نے ”حسن و دل“ کو سامنے  
رکھ کر لکھی ہے ۔ لیکن موضوع کی یکسانیت ، راگن تمثیل ، انداز قریب ، غود  
قصہ حسن و دل کی اس دور میں مقبولیت اور تقابلی مطالعے سے یہ بات وثوق کے  
ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ ”سب رس“ ”قصہ حسن و دل“ ہی کا پھر اردو ہے ۔  
”سب رس“ ایک تمثیل ہے جس کی طرف خود وجہی نے اپنی ان الفاظ میں اشارہ  
کیا ہے کہ ”ناسون بولیا کہ اس قازے آہر حیات کا قصہ ایک تاویل دھڑا  
ہے ، ایک تمثیل دھڑا ہے ۔“

اس سے پہلے کہ ہم ”سب رس“ کا بھشت تمثیل ، داستان و غنر جائزہ لیں ،  
ضروری ہے کہ دیکھ لیا جائے کہ تمثیل کیا ہے ؟ اسے اتنی مقبولیت اس دور میں  
کیوں حاصل ہوئی اور اس کے بعد اردو میں تمثیل کا کوئی اور قابل قدر نمونہ کیوں  
نہیں ملتا ؟ اس بات کے جواب کے لیے ہماری نظر پروفیسر عزیز احمد کے اس  
فاضلانہ مضمون کی طرف جاتی ہے جس میں انہوں نے تفصیل سے اس موضوع پر  
ورثی ڈالی ہے ۔ عزیز احمد نے لکھا ہے کہ ”یاقیہ ادب کی ایک قسم وہ وقت  
ہے جس میں حکایت یا بیان پورے واحد دو مطعون پر حرکت کرتا ہے ۔ بیان

۱۔ سب رس : از ”ملا“ وجہی ، مرتبہ عبدالعفی ، ص ۳۴ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو  
کراچی ، ۱۹۵۳ء ۔

۲۔ ”سب رس کے مبالغہ و مبالغات“ : مطبوعہ رسالہ اردو کراچی ، جتوری اور  
اپریل ۱۹۵۰ء ۔

کے ایک حقیقی معنی ہوتے ہیں اور ایک مجازی۔ حقیقی معنی کے مختلف پہلوؤں کو مجازی اجسام دے دیے جاتے ہیں اور ان اجسام کے تعلق، حرکت یا تصادم سے حقیقی معنی پیدا ہوتے ہیں۔ اس قسم کے خیالیہ ادب کو مثالیہ (مثیل) کہتے ہیں۔<sup>۱</sup> "مثیل کی ایک قسم وہ ہے جس میں ظاہری کردار حیوانات ہوتے ہیں لیکن ہر حیوان کسی انسانی صفت کا مظہر ہوتا ہے۔" "کلیو دینڈ"، "انوار حنبل" اور یورپ کے وہ تمام قصے جو Bistranis اور Fabliause کے دائرے میں آتے ہیں، اسی طرح کے ہیں۔ مولانا روم کی مثنوی میں چاندروں والی حکایات کو بھی اسی زمرے میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ فرید الدین عطار کی مشہور زمانہ تصنیف "مثنوی الطیر" اور مولانا عبدالرحمن جامی کی مثنوی "سلامان و اقبال" اور چاسر کی تصنیف "پارلیمنٹ آف فاولز" (Parliament of Fowls) بھی مثیل کی مثالیں ہیں۔ ایسے قصوں اور مثالوں میں ایک مشترک بات یہ ہے کہ یہاں بھی قصے کی ایک ظاہری اور ایک باطنی سطح ہوتی ہے۔ ظاہری معنی مجازی ہوتے ہیں اور باطنی معنی حقیقی ہوتے ہیں اور کردار ان معنی کی علامت بن جاتے ہیں۔ ان قصوں کا تعلقی افلاطونی فلسفے سے واضح ہے کیونکہ یہ قصے "عین" (Ideals) کی ایک ناقص شکل کو پیش کرتے ہیں جس سے اصل "عین" کی طرف ذہن منتقل ہو جاتا ہے۔

"کسی زبان یا تمدن کا ادبی تسلسلہ دنیا بھر کے ادب کے اسامیل کا بعض ایک حصہ ہے اور اس لحاظ سے "دستور عشاق" یا "سب رس" کا افسانہ خاص اہمیت رکھتا ہے کیونکہ "سب رس" کے قصوں کا اسانوں کے ایک ایسے عالم گیر ماحول سے تعلق ہے جو ایران سے الزمستان تک پھیلا ہوا ہے۔ یہ ماحول تلاش و فہم کے اسانوں کا ہے۔ کہیں یہ تلاش کسی بھول کی ہوتی ہے جو بھول بھی ہے اور کوئی بڑی ہی ہے۔ بل حدیث بھی جیسے "گل بکولی" یا "روشن ڈی لا روز" کا گلاب۔ یہ ایک طرح سے راز عشق یا راز حیات یا راز جسم کی تلاش ادبی ہے۔ کہیں تلاش کے قصوں میں پیر کا مقصود کوئی طریق فہم کے اسانوں میں ہے جو اعلیٰ ترین شوکت و شان شاہانہ کا روز ہے۔ قدیم فارسی داستانوں میں Huarens یا "نار شاہانہ" کی تلاش ہے۔ تلاش کے قصوں کا ایک گروہ وہ ہے جس میں چشمہ آب حیات کی تلاش ہے۔ یہ خضر اور سکندر کے قصوں کے علاوہ

عبرانی اور اسلامی ادب میں بھی اکثر ملتی ہے۔ بھول اور چشمہ آب حیات میں یقیناً تعلق ہے۔ تمام علامات کی تلاش یقیناً ایک حد تک مربوط ہے۔ بکولی بھول بھی ہے، چشمہ بھی ہے اور عورت بھی۔ "سب رس" کے قصے میں چشمہ آب حیات اور چشمہ دین ہے۔ مغربی ادب میں بھی اسی طرح کا چشمہ اکثر ملتا ہے جس کے بڑے طبقاتی خصائص ہیں جیسے "روشن ڈی لا روز" میں "بول اینڈ مر اوف ٹرس مس" کے چشمے اور آئینے۔ دواؤں کا مشرق داستانوں کے چشمہ آب حیات اور آئینہ اسکندری سے تعلق معلوم ہوتا ہے اور آئینہ سکندری کے وہی خصائص ہیں جو چشمہ کے جامہ جموں سے ملے ہیں۔<sup>۲</sup> "مثالیہ دراصل قرون وسطیٰ کی ذہنیت سے وابستہ ہے۔ اسی لیے "سب رس" کے بعد اردو میں مثالیہ (مثیل) کے اور نمونے کو ملتے ہیں مگر وہ اس قدر ادب کا انحطاط ظاہر کرتے ہیں۔ مثالیہ عشق کی حد تک توجہ کیا جا سکتا ہے کہ نہ صرف اردو میں بلکہ فارسی میں بھی یہ "قصہ حسن و دل" اتفاق ہی سے لکھا گیا۔ لیکن فارسی اور اردو غزل کے ایک ایک شعر میں اس زوداد عشق کے مختلف واقعات دہرائے جاتے ہیں۔ اس لیے تعجب کی بات نہیں کہ پھر الگ سے اس قسم کے اور مثالیہ لکھنے کا کسی کو خیال نہیں آتا۔<sup>۳</sup> "اہام اور اشارت نے غزل کے ذریعے رفتہ رفتہ افسانہ فروغ حاصل کر لیا کہ خیالیہ ادب میں مثالیہ رجحان گہنا چلا گیا اور ادھر خود خیالیہ ادب میں طغیان داستان کو افسانہ فروغ ہوا کہ مثالیہ کے لیے گنجائش بنی افسانہ نہیں رہی۔ اس لیے "گزار لیم" میں ہمیں خیالیہ کے ایسے مقامات ملتے ہیں جو دراصل علامات و رموز ہیں؛ مثلاً خود گل بکولی کی رمزیت یا روزیت سے پہلے کی مثالیہ خصوصیات سب بالکل محو ہو چکی ہیں اور بلذم اور داستان کا جزو بن چکی ہیں۔ اس طرز مثالیہ اور داستان میں رشتہ ضرور ہے مگر یہ وقتہ انحطاط کا ہے کیونکہ رفتہ رفتہ مثالیہ کی جگہ طبعیات نے لے لی۔<sup>۴</sup> "مشرقی انسانے میں طبعیات مقصود بالذات بن گئی۔ یہ ایک طرح سے زندگی سے فرار تھا۔ طبعیات کی بنیاد حیرت پر تھی، لیکن رفتہ رفتہ اس حیرت گدی سے کی تعمیر میں وہی غم و حال ابھر آئے جو مشرقی فن تعمیر، مشرقی مصوری اور مشرقی غزل میں نمایاں ہیں؛ یعنی بتیشی، روایات اور اشکال کی بار بار تکرار۔ جب اسلامی تمدن پر زوال آیا اور

۱۔ سب رس کے متعلقہ مباحثات: ص ۸-۹، ص ۱۰۹، ص ۱۱۰، ص ۱۱۱، ص ۱۱۲

ص ۱۱۳، ص ۱۱۴، ص ۱۱۵

۲۔ سب رس کے متعلقہ مباحثات: مطبوعہ زمانہ اردو کراچی، جنوری، اپریل ۱۹۶۵ء، ص ۱۳



مغربی تمدن کی فطرت سے پہلے اس کی جگہ اپنے والد کوئی اور زندہ تمدنی انسان باقی نہ رہی تو مذہب کا تو ختم ہو گیا اور تلاش کا موضوع طلبات کی نظر ہو گیا جو اصطلاح کا لفظی درجہ تھا "بد عمل" "سب رس" میں نہیں ہے۔ چنانچہ تمثیل اور اس کا رنگ لکھنا خالص رہتا ہے۔

تمثیل کی نوعیت، خصوصیت اور "سب رس" کو آفاقی روایت کے ساتھ ملا کر دیکھنے کے بعد "سب رس" میں بیان کیے ہوئے قسمے کا خلاصہ ضروری ہو جاتا ہے تاکہ اس کی تمثیل اور صفات واضح ہو جائیں۔ قصے کا مقام، مہستان ہے۔ یہ تمثیلی مقام نہیں ہے۔ یہ وہی جگہ ہے جو رہتی جاتی بدلتی ہوئے کی وجہ سے مشہور ہے۔ "سب رس" میں بیان کے بادشاہ کا نام "عقل" رکھا جاتا ہے۔ کائنات کے ذریعے ذریعے کے تابع فرمان ہوتا ہے جو ہمارے قصوں کی عام بات ہے، عقل کے سامنے بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اس بادشاہ کا ایک لڑکا "دل" ہے جس کا نام تمثیلی ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔ لیکن اس نام میں اس وقت تمثیلی رنگ پیدا ہو جاتا ہے جب بتایا جاتا ہے کہ عقل نے دل کو تن کی ملکیت بخش دی ہے۔ اس ابتدائی کے بعد قصہ شروع ہو جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ "عقل" کے دربار میں ہر قسم کے لوگ موجود ہیں اور شراب کا دور چل رہا ہے کہ "آب حیات" کا ذکر آ جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ جو شخص آب حیات پی لے وہ حضرت خضرؑ کی طرح جا ابد زندہ و نام رہے۔ یہ سن کر دل آب حیات حاصل کرنے کے لیے بے چین ہو جاتا ہے اور بیان سے تلاش کا وہ سلسلہ شروع ہو جاتا ہے جو کائناتی قصوں میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔

دل کا جاسوس نظر ہے جو ہر جگہ ہوتا ہے اور ہر نل کی خبر لا کر دیتا ہے۔ چنانچہ قسمے کا دوسرا منظر یہ ہے کہ دل نظر سے آب حیات کا ذکر کرتا ہے اور نظر وعدہ کرتا ہے کہ اس کا ہنا لگانے میں کوئی دقیقہ اٹھا نہ رکھے گا۔ دل کو نظری باتوں سے بڑا سکون ملتا ہے۔ وہ اس کے عزم و حوصلہ کی داد دیتا ہے اور اسے آب حیات کی تلاش میں روانہ کر دیتا ہے۔

اب نظر کا سفر شروع ہوتا ہے۔ چلتے چلتے وہ ایک نہایت خوب صورت شہر میں پہنچتا ہے جس کا نام "عاقبت" ہے اور جس کے بادشاہ کو "لاموس" کہتے ہیں۔ یہ بادشاہ بڑا مہمان نواز ہے۔ نظر اس کی خدمت میں حاضر ہو کر

اپنا قصہ بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ بغیر آب حیات لیے اپنے ملک "نن" میں واپس نہیں جاؤں گا۔ لاموس اس کے عزم سے متاثر ہو کر آب حیات کی لمبی چوڑی تعریف تو ضرور کرتا ہے لیکن اسے حاصل کرنے کا کوئی طریقہ نہیں بتاتا۔ نظر اس سے رغبت لے کر اپنی راہ لیتا ہے۔ چلتے چلتے وہ ایک اونچے پہاڑ کے پاس پہنچتا ہے۔ دریافت کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اس پہاڑ کا نام "زہد" ہے اور اس پر رزق نام کا ایک بوڑھا رہتا ہے۔ نظر اس اونچے کے پاس جا کر آب حیات کا پتا دریافت کرتا ہے۔ رزق کہتا ہے کہ آب حیات کا چشمہ تو جنت میں ہے اور تم اسے زمین پر تلاش کر رہے ہو۔ اگر تم اس کا پتا لگانا چاہتے ہو تو اس کی نشانیاں عاشقوں کے آنسوؤں میں دیکھو۔ نظر رزق کی بات مانگا تو ضرور ہے لیکن یہ بھی کہتا ہے کہ وہ اسے تلاش کرے گا۔

بیان سے چل کر نظر ایک جنگلی میں پہنچتا ہے جہاں آج ایک مذہب بوس قلعہ نظر آتا ہے۔ اس قلعے کا نام ہدایت ہے اور اس کا بادشاہ ہمت ہے۔ نظر ایک مدت تک ہمت کی غصت کرتا رہتا ہے اور ایک دن موقع پا کر اس سے آب حیات کا ذکر کرتا ہے۔ نظر اور ہمت کے درمیان بات چیت دلچسپ ہے۔ ہمت نظر کی ہمتی اڑاتے ہوئے کہتا ہے کہ آب حیات کا پتا پانے کی وجہ میں طاقت نہیں ہے۔ جو شخص بھی اسے حاصل کرنے کا خیال رکھتا ہو اسے جہنم کرو۔ ہمتوں، یوموں، اولیاء نے اس کی تلاش کی اور کبھی نہ پایا۔ میں ہمت ہوں لیکن میں بھی اس کا سراغ نہ لگا سکا۔ نظر ان باتوں سے مایوس نہیں ہوتا بلکہ کہتا ہے کہ "ہمت" ہی۔ میری مدد کیجیے، شاید آپ میرا امتحان لے رہے ہیں۔ دنیا میں کوئی ایسا کام نہیں ہے جو آپ نہ کر سکیں۔ نظر کی بات سے خوش ہو کر ہمت بتاتا ہے کہ مشرق میں ایک ملک ہے۔ اس کا بادشاہ عشق ہے جو ہر دل میں رہتا ہے اور جو انسان کو خدا سے بھی ملوا سکتا ہے۔ اس کے ایک بیٹی ہے جس کا نام حسن ہے۔ ہمت حسن کے اوصاف بیان کرتے ہیں بالکل شاعر ہو جاتا ہے۔ بیان تمثیل انکار حسن کی صفات کو بھی اشخاص میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ناز، غمزہ، عشوہ، ادا، دلربائی، خوشنمائی اور لطافت کو حسن کی سہیلیاں بتایا گیا ہے۔ حسن شہر دیدار میں رہتی ہے۔ چنانچہ ایک راج ہے جس کا نام رخسار ہے جس میں دین نام کا ایک چشمہ ہے۔ اس میں آب حیات ہے جسے حسن روز بھی ہے۔ ہمت شہر دیدار تک پہنچنے کی دشواریوں کا بھی ذکر کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ راستے میں تمہیں سبکدار نام کا ایک شہر ملے گا۔ اس شہر کا محافظ رفیق ہے جو عشق بادشاہ کا تابع فرمان ہے اور کسی کو ملکہ عشق کی طرف

جائے نہیں دیتا۔ لیکن اگر تم - ہیکسار کو باز کر لو گے تو تمہیں میرا بھائی قانت ملے گا جو گھوڑی بدد کرتے گا۔ بہت اپنے بھائی قانت کے نام ایک خط بھی دیتا ہے۔

نظر وہاں سے مشرق کی طرف روانہ ہوتا ہے اور جب شہر ہیکسار کی سرحد پر پہنچتا ہے تو پتھر لیا جاتا ہے اور رقیب کے سامنے پیش کیا جاتا ہے۔ یہاں نظر عقل سے کام لیتا ہے اور عقل سے پتھر کو بھی ہوم بتایا جا سکتا ہے۔ اس موقع پر تمہارے میں ایک الجھاؤ پیدا ہو جاتا ہے۔ شروع میں عقل کو بادشاہ بتایا گیا ہے۔ اگر وہ کسی بات پر غیبی کی طرح یہاں آتا تو تمہیں قالم دیتی۔ مگر نظر خود کو عقل کا پتلا بنا کر کہتا ہے کہ وہ حکیم ہے۔ سرتانا علم ہے اور مردہ میں جان ڈال سکتا ہے، مٹی سے سونا بنا سکتا ہے۔ رقیب جیسے سونے کا بڑا لالچ ہے۔ وہ حقے ہی کہتا ہے کہ مجھے بت ما سولا بتا دو۔ اب نظر کو اپنا مقصد حاصل کرنے کا موقع مل جاتا ہے اور کہتا ہے کہ سونا بنانے کے لیے دواؤں کی ضرورت ہے جو دھار قانتی شہر کے دشمنان لاسی باغ میں مل سکتی ہیں۔ رقیب اس کے ساتھ چل کر دواؤں جمع کرنے کا وعدہ کرتا ہے۔ نظر اور رقیب دونوں شہر دیدار پہنچتے ہیں۔ یہاں نظر کی قانت سے ملاقات ہوتی ہے جو اسے رقیب کے ساتھ دیکھ کر عجب کرتا ہے۔ نظر اپنا سارا قصہ بیان کرتا ہے اور بہت کا خط چپکنے سے قانت کو دے دیتا ہے۔ خط پڑھ کر قانت سیم ساقی کو حکم دیتا ہے کہ وہ رقیب کی آنکھ بچا کر نظر کو چھپا دے۔ سیم ساقی نظر کو فرش فرج بخش کے پیچھے چھپا دیتا ہے۔ رقیب نظر کو ہر جگہ تلاشی کرتا ہے اور آخر کار ماہوس ہو کر اپنے شہر واپس ہو جاتا ہے۔

نظر اب شہر دیدار کی سیر کو لگتا ہے۔ شہر کا حسن آئے محو حیرت کر دیتا ہے۔ قانت اور نظر ابھی سیر میں محو ہیں کہ شہزادی حسن اپنی سہیلی لٹ کے ہمراہ دکھائی دیتی ہے۔ لٹ نظر کو دیکھ کر ہرچھٹی ہے کہ تم کون ہو اور اس طرح گھبرا گھبرا کر کیوں دیکھ رہے ہو؟ نظر آئے اپنے مقصد سے آگے کرتا ہے تو وہ کہتی ہے "گھبرانے کی بات نہیں ہے۔ خدا نے چاہا تو مراد پر آئے گی۔" وہ نظر کو اپنے ہال بھی دیتی ہے اور کہتی ہے کہ اگر تمہیں میری مدد کی ضرورت پڑے تو ان کو جلاتا۔ میں گھوڑی بدد کو آ جاؤں گی۔ شہزادی حسن کے ساتھ ایک خادم غمزہ بھی ہے جو نظر کو دیکھ کر اس پر چھپتا ہے۔ لڑا کر کھینچ کر اُسے مارنے ہی والا ہوتا ہے کہ نظر کے بازو پر بندھے ہوئے لعل پر اس کی نظر پڑتی ہے۔ غمزہ کو یاد آتا ہے کہ اس کی ماں نے اس کے

اور اس کے بھائی کے بازوؤں پر ایک ہی رنگ کے لعل باندھے تھے۔ وہ اپنے بھائی کو پہچان لیتا ہے۔ دونوں بھائی، جو بچپن سے جدا ہو گئے تھے، ایک دوسرے سے بدل گیر ہو کر روتے ہیں۔ شہزادی حسن غمزہ کو بلا کر نظر کے بارے میں پوچھتی ہے۔ غمزہ اس کا تعارف کراتا ہے اور بتاتا ہے کہ اس کا بھائی جواہرات پر کھینے میں اپنا جواب نہیں رکھتا۔

شہزادی حسن نظر کو اپنے پاس بلا کر اس سے ایک انمول پیرا ہرکھوائی ہے۔ اس پیرے میں ایک تصویر ہے جس کے بارے میں کوئی نہیں جانتا، مگر نظر اسے دیکھ کر کہتا ہے کہ یہ دل بادشاہ کی تصویر ہے اور یہ حقے ہی حسن دل پر نما ہو جاتا ہے۔ پھر وہ نظر سے تہائی میں اپنے عشق کا حال بیان کرتا ہے اور کہتی ہے جس طرح وہی ہو مجھے دل سے ملا دو۔ نظر کے لیے ایسے مقصد کے اظہار کا موقع بالیہ آتا ہے اور وہ کہتا ہے کہ دل کو جان لاتا حال ہے۔ اس کے والد عقل نے اسے ان کے فلسفے میں قید کر رکھا ہے۔ اس کو ہلانے کی بس ایک ہی ٹوکری ہے۔ بادشاہ آب حیات کی تلاش میں ہے۔ اگر آپ آب حیات کا پتا بتائیں تو وہ اسے حاصل کرنے میں ضرور آئے گا۔ شہزادی غمزہ کہتی ہے کہ اگر دل یہاں آ جائے گا تو وہ اسے آب حیات تک ضرور پہنچا دے گی۔ اس کے بعد وہ اپنے لازم خیال کو نظر کے ہمراہ دل کے پاس روانہ کرتی ہے اور نظر کو اپنی ایک انگوٹھی بھی دے دیتی ہے۔

خیال اور نظر شہر تن میں آئے ہیں۔ نظر دل سے اپنے سفر کا حال بیان کرتا ہے۔ دل کو معلوم ہوتا ہے کہ خیال مصیور بھی ہے اور اس سے حسن کی تصویر دیکھتا ہے تو دل حسن پر عاشق ہو جاتا ہے اور حسن کو حاصل کرنے کے لیے شہر تن سے روانہ ہونے کی تیاری کرتا ہے۔ اس وقت عقل بادشاہ کا وزیر وہم یہ سوچ کر کہ اگر دل نظر اور خیال کے کہنے پر چلا تو اس کی اہمیت ختم ہو جائے گی، عقل سے کہتا ہے کہ شہزادہ دل، نظر چاروسوں کے ساتھ کہیں جا رہا ہے۔ اس کے ہمراہ ایک اچلی بھی ہے جو جادوگر معلوم ہوتا ہے۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ دھوکا دے۔ میں آپ کا تھک غوار ہوں اس لیے مناسب سمجھتا ہوں کہ آپ شہزادے کو اپنی بے پناہ قوت سے روک دیں۔ بادشاہ یہ سن کر غور ہوتا ہے اور وہم کو گلے لگا کر کہتا ہے کہ "میں گھوڑی واداری سے بہت خوش ہوں۔ تم کوچ بھیج کر دل اور نظر کو قید کر لو۔" اور وہ سب ٹوگ قید کر لیے جاتے ہیں۔



اس قید سے نظر کے نکلنے کی ایک صورت سامنے آتی ہے ! اس کے پاس وہ انگوٹھی ہے جو شہزادی حسن نے اسے دی تھی اور جس کی خصوصیت یہ ہے کہ جو شخص اسے منہ میں رکھ لے ، وہ کسی کو نظر نہیں آتا ۔ نظر اس انگوٹھی کو منہ میں رکھ کر قید سے باہر آتا ہے اور شہر دیدار پہنچتا ہے ۔ گوشتا یوزنا ایک بالغ سین پہنچتا ہے اور وہاں چشمہ آب حیات دیکھتا ہے ۔ اس کے دل میں آب حیات لینے کی خواہش پیدا ہوتی ہے ۔ وہ پانی پونے کے لیے جیسے ہی منہ کھولتا ہے ، انگوٹھی چشمے میں گر جاتی ہے اور چشمہ غائب ہو جاتا ہے ۔ اب وہ سب کو نظر آئے لگتا ہے ۔ قریب جو اس کی تلاش میں پھر رہا ہے ، اسے پکڑ لیتا ہے ، خوب مارتا ہے اور قید کو دیتا ہے ۔ اس قید میں وہ لٹ کے بال چلاتا ہے اور اٹ آکر اسے قید سے نکال دیتی ہے اور شہر دیدار واپس لے جاتی ہے ۔ وہاں شہزادی حسن سے وہ اپنا سارا حال بیان کرتا ہے ۔ شہزادی المسردہ ہنسن کرکھتی ہے کہ وہ تو دل سے ملنے کے لیے ایک ایک دن کن رہی تھی ۔ پھر وہ غمزہ کو پلائی ہے اور اسے اپنے عشق کا راز بتاتی ہے ۔ اور اسے کہتی ہے کہ تم غمزہ کے ساتھ جاؤ اور چاند سے چاند دل کو میرے پاس لے کر آؤ ۔

ادھر عقل بادشاہ نے نظر کے لرز ہوئے کے بعد قلعے پر سخت چوہ لگوا دیا ہے اور حکم دیا ہے کہ نظر جہاں بھی ہو اسے فوراً قید کر لیا جائے ۔ عقل کا دست راست جہد اپنے پیشے قویہ کو نظر بند رکھنے اور گرفتار کرنے پر مقرر کرتا ہے ۔ ادھر غمزہ اور نظر ، جو مسلسل جہز میں ہیں ، جب چلتے چلتے تھک جاتے ہیں تو ایک جگہ آرام کرتے ہیں اور وہیں سو جاتے ہیں ۔ یہ جگہ قویہ کے گھر سے قریب ہے ۔ صبح کو ان کی موجودگی کی خبر قویہ کو ہوتی ہے اور وہ اپنی فوج کے ذریعے غمزہ و نظر کا محاصرہ کر لیتا ہے ۔ جنگ ہوتی ہے ۔ غمزہ اور نظر قویہ کی فوج کو شکست دیتے ہیں اور اس کا قلعہ بھی لوٹ لیتے ہیں ۔ اس کے بعد دونوں قلعہ داروں کا بھیس بدل کر شہر عالیہ پہنچتے ہیں ۔ بیان کا بادشاہ ناموس شہزادہ کے آگے ہتھیار ڈال دیتا ہے ۔ دونوں قلعے اب شہر اتن کی طرف بڑھتے ہیں ۔ شہزادہ عالیہ اپنی لشکر پر ہتھیار ڈالتا ہے ۔ اور سارا لشکر ہزاروں میں تبدیل ہو جاتا ہے ۔

ادھر قویہ شکست کے بعد بادشاہ عقل کے پاس پہنچتا ہے اور اس سے غمزہ کی پیادری کا ذکر کرتا ہے ۔ عقل دل کو قید سے رہا کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شہزادی حسن کی فوج بہت زیادہ مست ہے ۔ تم اس سے کیسے چیت سکتے ہو ۔ شہزادہ دل اس نصیحت کو نہیں سنتا اور مجبور ہو کر عقل کو فوج دے کر اسے شہزادی حسن

کے شہر کا محاصرہ کرنے کی ہدایت کرتا ہے ۔ جان سے فصے کا مرکز نظر کے چائے دل ہو جاتا ہے ۔ وہ حسن کے باپ عشق کی فوج پر حملہ کرنے کے لیے لگتا ہے ۔ اس کی فوج عقل کی فوج ہے اور اس کا سردار صبر ہے ۔ یہ فوج ابھی تو دراز دور ہی جاتی ہے کہ غمزہ کی فوج ، جو ہریوں کی صورت میں ہے ، سامنے آتی ہے ۔ دل عقل کے حکم سے ان ہریوں کا پیچھا کرتا ہے اور دھوکا کھا کر جنگل میں پہنچ جاتا ہے ۔ اس وقت نظر اور غمزہ ، جو دل کو حسن کے پاس لے جانے کے لیے آ رہے ہیں ، آپس میں صلاح مشورہ کر کے یہ طے کرتے ہیں کہ انہیں شہر دیدار واپس چلا جانا چاہیے اور وہاں دل کا انتظار کرنا چاہیے ۔

عقل ، دل اور ان کی فوجیں ہریوں کا پیچھا کرتے کرتے شہر دیدار کے قریب پہنچ جاتے ہیں ۔ اس وقت غمزہ اور نظر حسن کے پاس پہنچ کر مشورہ کرتے ہیں اور طے پاتا ہے کہ حسن اپنے باپ عشق کو اطلاع دے ۔ وہ عشق کو خط لکھتی ہے اور عقل کی فوج کشی کا حال بیان کرتی ہے ۔ عشق خط پڑھ کر آگ بگولہ ہو جاتا ہے اور کہتا ہے کہ عقل کی یہ بہت کہ مہری بیٹی کے ملک پر حملہ کرے ! اور اپنے سہ ماہیاز سہر کو حکم دیتا ہے کہ وہ چلا ، مشقت اور درد کو ساتھ لے جائے اور ایسا حملہ کرے کہ عقل کے ہوش لوٹکے آجائیں ۔ دونوں فوجوں کا مقابلہ ہوتا ہے ۔ سہر کی فوج کثیر ہے ۔ عقل اسے دیکھ کر پریشان ہو جاتا ہے ۔ غمزہ ، قامت ، زلف عشق کی طرف سے لڑتے ہیں ۔ دل بہت پریشان نظر آتا ہے ۔ اسے خوف ہے کہ اس جنگ کی وجہ سے وہ حسن سے دور بھی ہو جائے گا ۔ مگر خوشیوں نام کی عورت اس سے آکر کہتی ہے کہ "پریشان مت ہو ۔ میں کھاری مدد کروں گی ۔"

جنگ ہوتے چار دن گزر جاتے ہیں ۔ دونوں طرف کی فوجیں جمی ہوئی ہیں ۔ حسن اب پریشان ہوتی ہے اور اپنے خادم خال سے مشورہ کرتی ہے ۔ وہ کہتا ہے کہ اپنی بہن کو کوہ قاف سے بلوائیے ۔ وہ یہاں بھی ہے اور عقل مدد بھی ۔ وہ عاشقوں پر ظلم کرتا جاتی ہے ۔ آپ دونوں مل کر عقل کو بہت شکست فاش دے سکتی ہیں ۔ خال جنیر کا ایک دانہ آگ پر رکھتا ہے اور حسن کی بہن آموجود ہوتی ہے ۔ حسن اپنی بہن سے اپنے عشق کا حال بیان کرتی ہے ۔ اور کہتی ہے کہ وہ دل کو دل سے چاہتی ہے مگر اس کا باپ عقل ہمارے درمیان حائل ہے ۔ حسن کی بہن کہتی ہے کہ اس کے پاس ایک لیر انداز ہلاک لاسی ہے ۔ وہ یہ جنگ فتح کر سکتا ہے ۔

اب سہر اور ہلاک مل کر حملہ کرتے ہیں ۔ ہلاک زخم پر زخم کھاتا ،

عقل کی فرمودں کو چھوڑنا چلا جاتا ہے۔ وہ دل کے بھی اتر مارنا ہے اور دل وحسن ہو کر گزرتا ہے۔ وہ اسی حالت میں دل کو اٹھا کر میدان جنگ کے اتر لے آتا ہے۔ عقل یہ دیکھ کر ہریشان ہو جاتا ہے اور اس کی فوج بھاگ کر ڈوڑی بھرتی ہے۔ عقل بھی شائبہ ہو جاتا ہے اور تلاش کرتے ہوئے بھی نہیں ملتا۔ حسن کی فتح ہوتی ہے اور دل اس کے قبضے میں آ جاتا ہے۔ وہ بے ہوش ہے۔ حسن کے سامنے ہوش ہیں آتا ہے۔ زخموں سے بچو اور تکلیف سے بچو۔ دل کو اس غائب میں دیکھ کر حسن اپنی راز دہان دان تاز سے کہتی ہے کہ وہ دل ہے شادی کرنا چاہتی ہے۔ دل کو بچانے کی کوئی ترکیب کرو۔ ال جواب دیتی ہے کہ فکر مت کرو۔ افسر جنگ کے بعد سپر عشق بادشاہ کے پاس پہنچتا ہے اور جنگ کا حال بیان کرتا ہے کہ بادشاہ عقل برابر ہو گیا ہے۔ اور اس کا بیٹا دل گرفتار کر لیا گیا ہے۔ عشق یہ سن کر پتہ دشمن ہوتا ہے اور کہتا ہے کہ یہ خوف عقل سے جو کام نہیں ہو سکتا تھا، وہ آج سے کرنے چلا تھا۔ اچھا ہوا اپنے کہنے کی سزا پائی۔ اور حکم دیتا ہے کہ دل کے گلے میں طوق ڈال کر آج سے قید کر لیا جائے اور عقل چماں بھی ہو، گرفتار کیا جائے۔ ناز، غمزدہ اور عشوہ دل کی کڑوی نگرانی کریں۔ سپر حسن کے پاس آکر بادشاہ عشق کا فرمان سناتا ہے۔ ناز حسن کو مشورہ دیتی ہے کہ صبر کرو، سب کام ٹھیک ہو جائے گا۔ دل کو کنویں چھوا دیا جائے۔ چنانچہ دل کو چار دن میں چھوا دیا جاتا ہے۔ اسی کنویں میں آبِ حیات کا چشمہ بھی ہے۔ اب حسن اور دل کے ملنے کی صورتیں سامنے آتی ہیں۔ سپر سالار سپر کی بیٹی سامرہ ہے۔ وہ دل کو آبِ حیات کے چشمے کے پاس لے چوچے پر لے آئے کا وعدہ کرتی ہے۔ حسن کی سہیلی ڈال دل کو کنویں سے نکالتی ہے۔ ونا بھی وہاں آ جاتی ہے۔ اور دل کو معجزاتی ہے کہ حسن نے نیچور ہو کر کنویں کنویں میں چھپایا ہے۔ اگر وہ ایسا نہ کرتی تو عشق کنویں مروا دیتا۔ حسن تم کو جان سے زیادہ عزیز رکھتی ہے۔ اور پھر راز اور ونا دل کو دلکش باغ میں لا کر چھوڑ جاتی ہیں۔ یہاں کی لقا کا دل پر یہ اثر روتا ہے کہ وہ بے خبر ہو جاتا ہے۔

ونا حسن کو بتاتی ہے کہ دل باغ میں ہے۔ وہ دوڑ کر اس کے پاس آتی ہے اور خوشی سے رونے لگتی ہے۔ اس کے آسروں کے چہرے پر گرتے ہیں اور اس کی آنکھ کھل جاتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے بھل گئے ہو جاتے ہیں۔ دل کو چھچھے میں لا کر رکھا جاتا ہے اور حسن اس سے روز بیتی ہے۔ خیال

ونا اور تبسم اس کا دل چلائے رہتے ہیں۔

یہاں ایک اور قصہ کھڑا ہو جاتا ہے۔ رقیب کی بد ذات بیٹی غیر، جو حسن کے پاس رہتی ہے، دل پر عاشق ہو جاتی ہے۔ وہ سحر بھی جانتی ہے لہذا رونا بدل کر حسن کی صورت میں آ جاتی ہے اور خیال، ونا اور تبسم کو حکم دے کر دل کو وصال کے چھچھے میں ہلاوتی ہے اور اس سے ہم آغوش ہو جاتی ہے۔ خیال یہ خبر حسن کو پہنچاتی ہے۔ حسن یہ سن کر زار و قطار رونے لگتی ہے۔ وصال کے چھچھے میں آ کر غیر کو دل سے ہم آغوش دیکھتی ہے اور غیر کو سخت سست کہتی ہے۔ غیر سحر کے زور سے نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ حسن کو دل کی بے وفائی پر بھی غصہ آتا ہے اور حکم دیتی ہے کہ آجے غضب کے قید خانے میں ڈال دو اور سخت نگرانی کرو۔ گذر غیر اپنے والد رقیب کے پاس پہنچ کر اپنا حال بیان کرتی ہے۔ وہ سحر کے ذریعے دل کو آلا لاتا ہے اور پھر ان نام کے قلعے میں قید کر دیتا ہے۔ یہاں دل پھٹتا ہے۔ کبھی اپنے باپا عقل کو یاد کرتا ہے اور کبھی حسن کے حکم پر تعجب کرتا ہے۔ غیر اس کی حالت بھی دیکھ کر آدم برقی ہے اور حسن کو خط لکھتی ہے۔ اپنی غلطی کا اعتراف کرتی ہے اور دل کو معصوم بتاتی ہے۔ حسن خط پڑھ کر شرمندہ ہوتی ہے اور اس طرح حسن و دل میں غلطی ہو جاتی ہے۔

پھر قصے کا خاص پلاٹ سامنے آتا ہے جو عقل و عشق کی جنگ سے تعلق رکھتا ہے۔ عقل کی فوج شکست کھوا چکی تھی لیکن اس کا سپہ سالار سپر شہر ہدایت میں چلا جاتا ہے۔ اس کی فوج کا ایک سپاہی بہت فوج لے کر پھر شہر دہداری طرف بڑھتا ہے لیکن مشورے کے بعد یہ طے پاتا ہے کہ جنگ سے صلح چتر ہے۔ اب بہت، عشق بادشاہ سے ملاقات بڑھاتا ہے۔ اس کو بہت سی کہانیاں سناتا ہے اور عقل بادشاہ کا ذکر بھی کرتا ہے۔ عشق بہت کی باتوں سے خوش ہو کر کہتا ہے کہ وہ عقل کو اپنا وزیر بنائے گا۔ عشق جیسے بادشاہ کے پاس عقل جیسا وزیر ہوتا چاہیے۔ بہت کہتا ہے کہ وہم نے عقل کو گمراہ کر دیا تھا ورنہ یہ سب کچھ نہ ہوتا۔ چنانچہ وہ عقل کے پاس جاتا ہے۔ عقل بھی عشق سے صلح مناسب سمجھتا ہے اور عشق کے پاس آتا ہے۔ عشق اس کی بڑی قدر و منزلت کرتا ہے۔ اب حسن و دل کی شادی میں کوئی رکاوٹ نہیں رہ جاتی۔ رہا آبِ حیات کی تلاش کا مسئلہ تو ایک دن نظر، بہت اور دل شراب کے نشے میں مست باغ میں آتے ہیں تو انہیں آبِ حیات کا چشمہ لقا آتا ہے۔ چشمے کے پاس ایک بزرگ بھی نظر آتے ہیں۔ بہت دل سے کہتا ہے کہ یہ حضرت خضر ہیں۔



دل ان کی قدم بوسی کرتا ہے ۔ خضر اُسے دعا لیں دیتے ہیں ۔ آہِ حسن و دل  
 ہنسی خوشی ایک ساتھ رہتے ہیں ۔ ”ایکس پر ایک صدقے ایکس پر ایک بلبلا“  
 پھر وجہ بتاتے ہیں کہ اُن کے ہاں کئی لپٹے پیدا ہوئے ۔ ان بیلوں میں سے  
 سب سے بڑا بیٹا ہے ”کتاب“ ہے ۔ ”الابی قابل مستند“ جس کا ہر باب ہے ۔

خالص اور بے بیل تمہیل کی حیثیت سے ”سب رس“ ایک سفرد اور بے مثال  
 تصنیف ہے لیکن قلمی کی حیثیت سے اس میں کئی خامیاں نمایاں ہیں ۔ سب رس میں  
 قصہ بنیادی اہمیت ضرور رکھتا ہے لیکن جس طرح اسے پیش کیا گیا ہے اس میں  
 ہند و موعظت نے اتنا غلبہ حاصل کر لیا ہے کہ قصہ ذیلی حیثیت اختیار کر لیتا  
 ہے ۔ اگر عشق کا ذکر آ گیا تو وجہی صنفی کے صنفی اس کی تشریح میں لکھتا  
 چلا جاتا ہے ۔ اگر ”نانگنہ“ کی بات آ گئی تو اس موضوع پر وجہی جو کچھ  
 لکھ سکتا ہے لکھ دیتا ہے ۔ غرض کہ وہ فنی توازن جو قصے اور ہند و نصائح کے  
 درمیان ہونا چاہیے تھا ”سب رس“ میں مفقود ہے ۔ اس لیے فنی اعتبار سے قصے  
 کا کوئی مرکز باقی نہیں رہتا ۔ سب رس میں ”آبِ حیات“ کی تلاش ایک ایسا  
 مرکز بن سکتا تھا جس سے قصے میں اتحاد پیدا کیا جا سکتا تھا مگر یہ مرکز  
 بھی ، حسن و دل کے معاملے میں ، جو آبِ حیات کی تلاش کا محض ذریعہ تھا ،  
 غائب ہو جاتا ہے ، یہاں تک کہ نظر وہ انگڑائی بھی کھو بیٹھتا ہے جس سے  
 اُسے آبِ حیات دکھائی دیا تھا ۔ پھر یہی نہیں ، اس انگڑائی کو خود مستند بن  
 بھول جاتا ہے ۔ اس کے بعد تمام رزمیہ و یزمیہ والعات میں آبِ حیات کا پھر  
 کوئی ذکر نہیں آتا ۔ جس چیز کی تلاش کے لیے قصہ لکھا جا رہا ہے ، وہ غیر اہم  
 ہو کر حسن و دل کے معاملے اور عشق و عقل کی جنگ میں گم ہو جاتی ہے ۔  
 یہ ”سب رس“ کی بنیادی کمزوری ہے ۔ قصے کے اختتام پر جب حسن و دل کی  
 شادی ہو جاتی ہے ، مصنف کو آبِ حیات کا خیال آتا ہے اور مصنف بے دلی سے  
 اسے یوں بیان کرتا ہے کہ ہمت ، نظر اور دل اتفاق سے وہاں پہنچ جاتے ہیں ۔  
 لیکن حسن و دل کے وصال کے بعد آبِ حیات کی یہ کوئی اہمیت باقی رہی ہے  
 اور نہ وہ داستان کا حصہ رہتا ہے ۔ اس کے علاوہ عقل کی حرکات حد سے زیادہ  
 بے عقل ہو جاتی ہیں ؛ مثلاً وہ اپنے وزیر وہم کے کہنے سے دل کو نظر بند کر دیتا  
 ہے تاکہ وہ حسن تک نہ پہنچ سکے اور پھر غور ہی اسے شہر دیدار پر ، جہاں  
 شہزادی حسن کی حکومت ہے ، لوچ کشی کے لیے روانہ کرتا ہے ۔ نظر کی  
 حرکات بھی قدم قدم پر قابل اعتراض نظر آتی ہیں ۔ وہ انگڑائی کھو دیتا ہے اور

اس سے نہ قصہ گو باز پُرس کرتا ہے اور نہ اس واقعے کو وہ خود کوئی اہمیت  
 دیتا ہے ۔ نظر دل کو چھوڑ کر فرار ہو جاتا ہے اور بے وفا نہیں کہلاتا ۔ اس  
 کی بعض خود غرضیاں اس کے کردار کی نش کرتی ہیں ۔ عشق و عقل کی کشمکش  
 ایک روانی چیز ہے اور آخر میں دونوں کا ایک ہو جانا وہ عام درس ہے جو  
 مسالوں کی فکر میں ہر جگہ نظر آتا ہے مگر شہر دیدار پر دل کی لشکر کشی کا  
 کوئی اخلاقی جواز نہیں ہے ۔

قصہ تمہیل ہے اور اس کے سارے کردار بھی تمہیل ہیں لیکن ہمت سے تابوں  
 کے کلم میہم ہو کر بے معنی ہو جاتے ہیں ۔ پھر یہ بات بھی غیر واضح بلکہ  
 مبہم ہے کہ حسن کی انگڑائی ، خوشیوں ، وصال کے چہچہے ، حسن کی ہمزاد غیر  
 اور اس کی ساحرہ جن سے کہا مراد لی جائے ؟ وجہی ان سب باتوں کو واضح  
 کر سکتا تھا ، کیوں کہ وہ ہر جگہ طویل خیالات اور ہند و موعظت کے دفتر کھول  
 دیتا ہے ۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تمہیل کے مخصوص ربط کا اُسے پورا شعور  
 نہیں ہے ۔ اس بے ربطی کی وجہ سے ”سب رس“ کا اُٹھنا اس اونچی حوصلی کی طرح  
 ہو گیا ہے جس میں ہوا اور روشنی کا خیال نہ رکھا گیا ہو اور جس کے دالانوں ،  
 کمروں اور صحن میں تناسب کو اہمیت نہ دی گئی ہو ۔

مخصوص فنی ربط کے نقطہ نظر سے دیکھتے تو معلوم ہوتا ہے کہ وجہی  
 کی قوتِ تمہیل مرکب اور مربوط نکلیں یا محسوس بتاتے سے قاصر ہے ۔ وجہی کی  
 اس تمہیل میں کوئی فرد یا تمہیل کردار پورے طور پر مکمل یا مربوط نہیں ہے ۔  
 حسن اپنی کارگزاریوں کی بنا پر سب سے دلکش کردار بن سکتی تھی مگر ”سب رس“  
 کے قصے میں اس کے مختلف عوامل کو ربط دینا مشکل ہے ۔ دل داستان کا ہیرو  
 ہے ۔ عشق اور عقل دو جلیل القدر بادشاہ ہیں لیکن ان کے حرکات و سکنات ان کے  
 تمہیل نام سے پورے طور پر ربط نہیں رکھتے اور اساقی قصیدات سے بھی قریب  
 نہیں ہیں ۔ پھر رقیب اور غیر کو جو کام دیا گیا ہے وہ ان کے تمہیلی تابوں سے  
 لگا نہیں کھاتا ۔ غیر حسن کی رقیب ہے اور وجہی اُسے سوکن کہہ کر سوکن  
 کے پرتاؤ پر صنفی کے صنفی سہا کرتا چلا جاتا ہے ۔ قصہ اور وعظ کا وہ استراج  
 جس سے تمہیل وجود میں آتی ہے ، ”سب رس“ میں اس لیے پورے طور پر پیدا نہیں  
 ہو سکا کہ ہند و موعظت کی طوالت قدم قدم پر اُلٹے آتی ہے ۔ اس لیے سب رس  
 میں دو دائرے ساتھ ساتھ چلتے ہیں ؛ ایک مضمون نگاری کا دائرہ اور دوسرا  
 تمہیلی قصے کا دائرہ اور یہ دونوں دائرے ایک دوسرے سے ہم آہنگ نہیں ہیں ۔

یہ تو ظاہر ہے کہ سلاطین و سب کے مقصد اپنے زمانے کی معاشرت یا اخلاقی کی تصویر پیش کرنا نہیں ہے لیکن "سب رس" میں ایک ایسی دنیا ضرور سامنے آ جاتی ہے جو بعض فرضی نہیں ہے۔ "سب رس" کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس کلچر میں بادشاہ سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اور اس کا دربار ماری سرگرمیوں کا مرکز ہے جہاں سے مختلف چالیاز و جان نثار اہم مہات پر نکلتے ہیں۔ اس دور کی مختلف رسمیں اور تقریبات بھی "سب رس" میں ملتی ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ قصوں اس کلچر میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔ بادشاہ کا اہم ترین وصف جمل ہے اور لیاہی اس کی دوسری صفت ہے۔ رعایا کی غم گساری بھی بادشاہ کا فرض ہے۔ چنانچہ بادشاہ لڑباہی بنتا اور رعایا کی غم گیری کرتا نظر آتا ہے۔ بادشاہ کی تلوار اور گھوڑے کی اس لیے تعریف کی جاتی ہے کہ یہ بادشاہت کی قوت کی علامتیں ہیں۔ رعایا بادشاہ کی اطاعت کو اپنا فرض سمجھتی ہے۔ مارا معاشرہ آقاؤں اور خادموں میں بٹا ہوا ہے۔ جن اخلاق اوصاف کی سب سے زیادہ قدر ہے وہ ولا، چالباہی اور جانثاری ہیں۔ مرد اور عورت کا تعلق بھی خاص نوعیت کا حامل ہے۔ مرد کی صفات میں قناعت و صبر کو اہمیت حاصل ہے۔ عورتوں کی صفات بھی تفصیل سے بیان کی گئی ہیں۔

بنیادی طور پر یہ مردوں کا معاشرہ ہے اور جو کچھ کیا یا لکھا جا رہا ہے، اس کے مطالب صرف مرد ہیں۔ ایک قسم کی عورتیں وہ ہیں جو امیل ہیں۔ جو اپنے مرد کو خدا سمجھتی ہیں اور اس سے ہر حال میں ولادار رہتی ہیں، مگر یہ بھی سوکن کا علم نہیں سہہ سکتیں۔ دوسری عورتیں وہ ہیں جن میں مگر بھرے ہیں۔ ان عورتوں کو قہر الہی بتایا گیا ہے۔ وجہی کے زمانے میں ایک وقت کئی کئی شاہیوں کا رواج عام تھا اور سوکنوں کے جھگڑے گھر گھر پھیلے ہوئے تھے۔ بیجاپور کے شاہ اول نے بھی اس زمانے میں انہی طویل نظم "ناری نامہ" میں اسی مسئلے کو موضوعِ سخن بنایا تھا۔ "سب رس" کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مسافر نوازی بھی اس دور کی بنیادی صفت تھی۔ ہر شاہی کے عالم میں لوگ گھوڑیوں اور چوٹھیوں سے بھی رجوع کرتے تھے۔ "سب رس" سے چھوٹے بڑے اور باپ بیٹے کے تعلقات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ بھلے بڑے کی تیز کے سلسلے میں یہ بتایا گیا ہے کہ اگر آدمی آپ بھلا ہے تو دیا بھی بھلی ہے۔ کدائی کو ایک نعمت بتایا گیا ہے اور کدائیوں میں وہ لوگ ڈوب کر بٹائے گئے ہیں جو شرم و حیا کو بالائے طاق رکھ کر مانگتے ہیں۔ وار ناری کو بھی اس تہذیب میں بڑی اہمیت

حاصل ہے۔ لالچ اور ظاہر پرستی کو برا کہا گیا ہے۔ عشق اس معاشرے کا اولیٰ تھا چھوٹا ہے۔ عشق کی مختلف قسموں کی بھی "سب رس" میں وضاحت کی گئی ہے۔ عشق مجازی کی تین قسمیں — ملائی عشق، پلائی عشق اور ملائی عشق — بتائی گئی ہیں۔ یہ معاشرہ باقوق القنوت چیزوں پر بھی غریبہ رکھتا ہے اور وجہی نے کھول کے باوجود جگہ جگہ ان سے کام لیا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مرد اور عورت کے جنسی تعلق کا اظہار اس معاشرے میں معیوب نہیں تھا۔ "قطب مشرقی" میں، قطب و مشرقی کے رسال کی جو تصویر کھینچی گئی ہے وہ ایلی حسن لکھ کے اعتبار سے بے مثال و منفرد ہے۔ "سب رس" میں بھی رسال کو ایلی خاصوس رنگ کے ساتھ وجہی نے ابھارا ہے۔

ناریں اعتبار سے "سب رس" کی اہمیت دوہری ہے؛ اولاً یہ کہ "نارائن اور بے بی" کہوں کے احوال سے ہمیشہ کی طرح یہ آج بھی منفرد ہے۔ ثانیاً یہ کہ "سب رس" اردو نثر کا پہلا "ادبی" کارنامہ ہے۔ اگر اس کی نثر کا تقابلہ جائز کی "کلمۃ الحقانی" سے کیا جائے تو یہ بات ماننے آتی ہے کہ "سب رس" کا اسلوب بیان ادبی و علمی اسلوب کے دائرے میں آتا ہے اور "کلمۃ الحقانی" کی نثر اس منہج سے غاری ہے اور اس کی اہمیت صرف اولیت کی وجہ سے ہے۔ "کلمۃ الحقانی" میں لکھے ہوئے الفاظ میں مخصوص صوفیانہ خیالات کو بیان کیا گیا ہے جبکہ "سب رس" میں قرون وسطیٰ کے اس عالمگیر قصے کو موضوعِ فکر بنایا گیا ہے جو اس وقت کی ماری بہتاد دنیا میں مقبول و معروف تھا۔ اس کے علاوہ سب رس کی زبان اپنے لئے لسانی و تہذیبی عناصر کے امتزاج سے بنتی ہے جو اس دور میں ایک بالکل نئی چیز ہے اور جس کے سرے نشاۃ عجائب، طلسم و شربا اور نمائندہ آزاد کی نثر سے ملے ہوئے ہیں۔ اس لئے اظہار بیان پر خود ویسوں نے بھی اظہارِ افتخار کیا ہے اور انہی اسلوب کی یہ خوبی بتاتی ہے کہ اس میں قلم اور نثر کی خصوصیات کو گھولا ملا کر ایک نئی لطافت اور ایک نئی ادا پیدا کی گئی ہے۔ یہ پہلی آواز ہے جو اسلوب بیان اور طرز ادا کو خاص اہمیت دے رہی ہے۔ اب سے پہلے نثر کا مقصد صرف و محض ہواں تک اپنی ذات چھوٹا تھا۔ اس میں اسلوب کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ لیکن "سب رس" میں اسلوب کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ دیکھتے ہیں وہاں سے کیا کہہ رہا ہے؟

"آج لکھ اس جہاں میں، ہندوستان میں، ہندی زبان میں، اس لطافت، اس چوندان سون، اظہار پر نثر ملا کر، گلا کر نہیں بولیا۔ اس بات کو،



اس لہات کون، ہوں کوئی آب حیات میں نہیں گھولیا، ذوق غیب کا غم  
نہیں کھولیا۔“

سب رس کی تشریح فارسی کا اثر صرف الفاظ و محاورات تک محدود نہیں ہے بلکہ اس کے اسلوب، لہجے اور صرف چلو پر چھایا ہوا ہے۔ وجہی کا کونامہ یہ ہے کہ وہ فارسی اسلوب کو اس طور پر اردو نثر میں ڈھال رہا ہے کہ ادبی نثر نہ صرف ایک نئے ادبی اسلوب سے آشنا ہو جاتی ہے بلکہ یہ اسلوب آبدہ دور کے نثر نگاروں کے لیے بھی ایک معیار بن جاتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو اس دور میں فارسی زبان کا اثر وہ حقیقی اثر تھا جس نے ”دکنی“ کو ”ریختہ“ اور پھر ”اردو بنا دیا۔ یہ ایک چاڑ کام تھا جسے اس دور میں سر کرنا جوئے شیر لانے سے کم نہ تھا۔ وہی نے یہ کام شعوری طور پر انجام دیا اور ہمیں بتایا کہ :

”فرہاد ہو کر، دونوں جہان نے آزاد ہو کر، دالہ کے تیشے سون  
چاڑا، اٹھایا تو ہو شیریں پایا تو یو ”نوی ہاٹ“ پیدا ہوئی تو اس ہاٹ  
آیا۔ نادانان اپنی باقان میں یو ہی ایک ہاٹ کر جانے، ولے یو ہاٹ کیوں  
کڑے کس وضع سون نکلی، محنت اپنی سمجھی، مشقت لین پھانے۔“

وجہی نے ”سب رس“ لکھی تو اس کے سامنے کم از کم فارسی کے دو اسالیب بیان ضرور تھے : ایک ”ملا“ ظہوری کا اسلوب نثر اور دوسرا خود تاجن کے ”قصہ حسن و دل“ کا مسجع و منقشی اسلوب۔ الہی اسالیب کی بدد سے اس نے ”سب رس“ کے اسلوب کی ”نوی ہاٹ“ پیدا کی اور قدیم اردو نثر کو ایک ہی جست میں کئی منزلیں طے کرا دیں۔ اسی لیے زبان و بیان کی تبدیلی کے اعتبار سے ”سب رس“ اردو نثر کی تاریخ میں ایک واقعے اور ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتی ہے۔

جس معاشرت اور کلچر میں ”سب رس“ لکھی گئی وہ شاعرانہ کلچر تھا۔ ہر وہ بات جو آج نثر میں زیادہ چتر و مؤثر طریقے سے بیان کی جا سکتی ہے، اس زمانے میں شاعری کی زبان ہی میں مقبول و مؤثر ہو سکتی تھی۔ (ابوالفضل اور ”ملا“ ظہوری کی نثر اسی کلچر کا اظہار تھی۔ خاقانی، انوری اور قلی کے قصائد اسی کلچر کی لکھ کا نور تھے۔ مقامات بلذمی، مقامات حریری، مقامات حمیدی، تاریخ وصال اور ذرۂ قادری جیسی کتابیں تصاب میں شامل تھیں اور اس تصاب کے ذریعے تعلیم ہانے والا معاشرہ ان تصانیف کو اسلوب بیان کا کامل نمونہ سمجھتا تھا۔ رنگینی اور رنگین بیانی اس اسلوب کی نمایاں خصوصیات تھیں۔ یہی شاعرانہ مزاج، جس رنگینی اور رنگین بیانی ”سب رس“ کے طرز کی بھی جان ہیں۔ اردو نثر میں یہ

اسلوب بیان اس بات کی علامت ہے کہ دکنی تہذیب اب ہندوی روایت کو ترک کر کے آسن فارسی رنگ و آہنگ سے مل کر ایک ہو جانا چاہتی ہے جو اس دور میں عوامی ہندوستان میں جاری و ساری تھا۔ سب رس کی نثر ”دکنیت“ کے ہند فلسفے کو نثر کو باہر نکالنے کی خواہش کا بھرپور اظہار ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے کہ رنگینی، رنگی بیانی اور نظم و نثر کو گھولا ملا کر ایک کرنے کے کیا معنی ہیں ”سب رس“ کو کہیں سے کھول کر پڑھ لیجیے، آپ کو یہ ہر جگہ نظر آنے کی : مثلاً یہ اقتباس دیکھیے۔ ”ملا“ وجہی یہاں شہزادی حسن کے شہر دلدار کا نقشہ پیش کرتا ہے :

”القصہ کوہ قاف کے اندر ایک شہر ہے۔ اس شہر میں ایک باغ ہے  
کہ بہشت اس باغ کے رشک نے داغ ہے۔ جس کے پھول دیکھ کر  
جیو آئے، اس باغ کون بہشت ہے کیوں تشبیہ دیا جاوے۔ صحن اس کا  
مولیان سون پھریا جون لاریان سون گکن، بہشت اس کے ایک باغ کے  
کونے کا چمن۔ ملائیک آرزو دھرتے ہیں اس باغ میں آئے، حوران ترسیان  
ہیں اس باغ کے پھول کا طہرہ لانے۔“

بیت

بیل پو کر والے پھرتے چمن میں  
پھولان کے خاطر جا پڑے کاشیاں اُپر بے تاب ہو

مجنون لیلیٰ الیا، اس کون بھوت سنبھالیا۔ آخر دیوانہ ہوا اس باغ  
کے پھولان پاس نے، فریاد کوہ میں آہ بھرتا ہے اجنوں اس باغ کے  
شیریں پھولان کے آس نے۔ زائخا جو پھرتی تھی یوسف کے آس پاس،  
سو اس باغ کی ہاٹ تھی پاس :

بیت

جدر تدر بھی حسن ہے جو دل پہلاتا ہے  
کدھر کدھر کی ہلا عاشقان پہ لیا ہے

اس اقتباس میں کثرت سے متعین استعمال ہوئی ہیں۔ تشبیہ و استعارہ کے

۱۔ سب رس : از ”ملا“ وجہی، مرتبہ عبدالغنی، ص ۶۶، مطبوعہ انجمن ترقی اردو  
پاکستان، کراچی ۱۹۵۳ ع۔

علاوہ تبلیغات و کتابات بھی استعمال میں آئے ہیں۔ چنانچہ میں وہی رنگ نظر آ رہا ہے جو وجہیں نے نظم میں استعمال کیا ہے۔ اس "پیان" کا بڑا ہی اس قسم کا اثر ہے کہ ان کی تصویر سے کبھی کسی کا رنگ بھرا افسانہ دیکھیں گے۔ "تنب" شاعری میں کبھی ہے تو جیسے بیان اور مزاج میں کوئی فرق نظر نہیں آئے گا۔ یہ نظم و نثر کے مزاج ایک دوسرے سے مل گئے ہیں۔ مثلاً عبارت کے ذریعہ قافیوں کا نظام بھی نظم کی طرح کیا گیا ہے اور میں وہ "پہنڈ" ہے جسے وہی نظم و نثر کو ملا کر ایک نئے کا عمل کہتا ہے۔

قرون وسطیٰ کے اس دور میں شاعرانہ نثر دنیا کے سارے ادبیات میں مقبول ہوئی۔ مغربی فارسی ادب میں بھی اسی قسم کی نثر کا رواج ہوا اور انگریزی و فرانسیسی نثر میں بھی۔ عمر ایلزبتھ میں "اویجن" ملا وجہ کا زوال ہے، اس قسم کی نثر کے نمونے لائل (Lally) کی کتاب Euphues میں اور سائیڈنی (Sidney) کی کتاب آرکڈیا (Arcadia) میں ملتے ہیں۔ لائل کی نثر ایک قسم کی مثنوی نثر ہے اور سائیڈنی کی نثر میں حد سے زیادہ رنگیں آتی ہیں۔ "سب رس" کی نثر مثنوی بھی ہے اور رنگیں بھی۔ یہ بات واضح رہے کہ چودھویں صدی عیسوی تک یورپ کی نظم و نثر میں وہ سارے استعارات، کتابات، تبلیغات زندہ و باقی تھے جو چھٹی دور کے ساتھ ازکارِ رتہ ہوتے چلے گئے اور اب کبھی کے ساتھ مشرق کے ادبیات سے بھی خارج ہو کر رہ گئے ہیں۔ اس لیے اس نثر سے لفظ اندوز ہونے کے لیے ہمیں قدیم الفاظ کی "عذراہ ضروری" ہے، وہاں ان ہندیوں، خواہل اور مخصوص طرز احساس کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے جس کے ذریعہ نثر "سب رس" اور اس نوع کی دوسری تصانیف میں نثر ظہوری، انشائیہ، ابوالفضل اور قصائد عجائب وجود میں آئی۔

وجہیں نے یہ رنگیں جہاں شاعرانہ زبان کے استعمال سے پیدا کی ہے، وہاں مثنوی و مستزج عبارت سے بھی اس کے حسن و دلکشی میں اضافہ کیا ہے۔ یہ سارا ان شعوری فن ہے اور اس کا تعلق ان آرائشی فن سے گہرا ہے جن کے نمونے ہم خطاطی، پیل کوٹوں اور نقش و نگار کی صورت میں سامانوں کے فن تعمیر میں دیکھتے ہیں۔ "سب رس" میں فارسی نثر کے برخلاف جملے چھوٹے چھوٹے ہیں اور اس کا سبب وہ آہنگ ہے جو لہجے کے ذریعے وجہیں بڑھتے یا

۱. قطب شاعری: از "ملا" وجہیں، مرتبہ عبدالعق، ص ۵۰، ۵۱، مطبوعہ انجمن لرق اردو پاکستان، کراچی۔

سننے والے کے اندر پیدا کرنا چاہتا ہے۔ جملے اگر طویل ہوتے تو قافیے سے پیدا ہونے والا احساس آہنگ، قافیے کے سبب، کمزور پڑ جاتا۔ اسی لیے جملے چھوٹے ہیں اور ان کے اندر بات بیت کا سہا لہجہ دو آتا ہے۔ یہ طرز "وضاحت" سے زیادہ "بیان کرنے" کے لیے موزوں ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے ایک مثال لیجیے۔ وجہیں عقل کے موضوع پر روشنی ڈال رہا ہے:

"عقل تو ہے، عقل کی دورِ جوت دور ہے۔ عقل ہے تو آدمی کہوایے، عقل ہے تو خدا کوں ہائے۔ عقل اچھے تو تیز کرے، برا اور بھلا جانے، عقل اچھے تو اہسکوں دورِ مسرے کوں پیچھائے۔ عقل نے میر، عقل نے پیر۔ عقل نے بادشاہ عقل نے وزیر۔ عقل نے دلیا، عقل نے دولت، عقل نے چلتی سلطان کی سلطنت۔ عقل نے روپا ہے ہو عالم کھڑیا، جس میں کیوت عقل رو کیوت اڑا۔ عقل سوں چلتی خدا کی خدائی، جتنی عقل اتنی بڑائی۔ عقل بغیر دل کوں غور نہیں، عقل کوں خدا کہنا ہی کچھ دور نہیں۔ ذات ذات نے صفات ہے، ذات نے جو کچھ نکلا سوں ذات ہے۔ جوں آفتاب ہوں اس کا اور، اگر آفتابچہ نا اچھے تو نور کیوں ہوئے مشہور۔ اگر آفتابچہ مٹانے نے جاوے، نور آفتاب نے نکلا تھا سو ہی آفتابچہ میں جاوے۔ سور کوں نور کتنے ہیں، نور ہے تو سور کتنے ہیں۔ لوائے آفتاب ہے ہیں تو آفتاب کمر آفتاب کوں کتنا، اثر نے شراب ہے ہیں تو شراب کوں شراب کوں کتنا۔ پاس نے پھول نے شرف پایا، پاس نے پھول پھول کہوایا۔ جوت نے جوہر نے پایا مول، معنے نے مٹھا لگنا یوں۔"

یہ طرز اذا سازی کتاب میں عام ہے۔ (نظروں کی ترتیب بالکل اسی طرح قافیے کے زیر اثر ہے جس طرح شعر میں ہوتی ہے۔ آہنگ کا احساس بھی نظروں کی ترتیب کو متاثر کر رہا ہے۔ اگر قافیے کا التزام نہ رکھا جاتا تو اس جملے میں "عقل سوں چلتی خدا کی خدائی، جتنی عقل اتنی بڑائی" الفاظ کی یہ ترتیب بھی باقی نہ رہتی۔ یہ اہتمام "سب رس" کی ہر سطر پر جملے میں موجود ہے۔

"سب رس" میں دکنی زبان اسی طرح بدلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے جس طرح محمود و فیروز کے کلام میں شاعری کی زبان ایک نئے فال میل کا ہوا دے رہی ہے، جس میں فارسی رنگ و آہنگ، اسلوب و لہجہ ایک نئی زندگی اور شعور کا ہوا دے رہا ہے۔ وجہیں نے اس عمل سے دکنی اردو کو شال کی اردو سے ملانے کی شعوری کوشش کی اور اسی لیے اس زبان کو "زبان ہندوستان" کا نام



دیا۔ یہ زبان اردو سے متاثر نہیں ہے اور ”ریختہ“ کے وجود میں آنے سے اردووں پہلے لکھی گئی ہے، مگر مکتبی اثر کو ”ریختہ“ کے واسطے ہر جہت سے دور رکھنے چاہئے کی ایک ہادکار اور قابل قدر کوشش ہے۔ اگر ”مکتبی انگلی“ کا جدید انگریزی سے مقابلہ کیا جائے تو وہ اس سے بے حد مختلف نظر آنے کی سزا دہیں کی زبان ولی کی زبان سے بہت زیادہ دور نہیں ہے۔ اگر مکتبی انگلی کے جوہر کو انگریزی زبان کا ”موجد“ کہا جا سکتا ہے تو پھر وجہی کو اردو کی ادبی اثر کا ”موجد“ کہنے میں کوئی چیز مانع نہیں ہے۔ مسجع و مفاہی عبارت کی رنگینی، طرز ادا کی ادبی سطح، فارسی طرز احساس و اسلوب کا رنگ و اپنگ، اردو اثر کو ”نثر شہوری“ اور ”قصہ حسن و دل“ کی سطح پر لانے کی کوشش کے علاوہ وجہی کی یہ منفرد خصوصیت بھی قابل ذکر ہے کہ اس نے ”تظلم بشری“ میں نظام کو اور ”سب رس“ میں نثر کو نئی لطافت اور نئے چہرے سے استعمال کیا ہے۔ قدیم دور میں یہ دو کام اس سے پہلے اس انداز سے اور اس سطح پر کیا تک کسی نے انجام نہیں دیے تھے، اور اگر دیے تھے تو کم از کم وہ کم رنگ نہیں پہنچے۔



### ہانچوان باب

## فارسی روایت کی توسیع

(۱۶۲۵ء-۱۶۴۲ء ع)

ملا وجہی نے، آپ کو یاد ہوگا، اپنی مشہور زمانہ نثری تصنیف ”سب رس“ عید اللہ قطب شاہ کی فرمائش پر لکھی تھی۔ عید اللہ قطب شاہ اپنے نانا جد علی قطب شاہ (م۔ ۱۶۲۰/۱۶۱۱ء ع) کی وفات کے تین سال بعد پیدا ہوا اور ۱۶۲۵/۱۶۱۵ء ع میں بارہ سال کی عمر میں تخت سلطنت پر بیٹھا۔ دونوں کی قربت ایک ہی انداز پر ہوتی تھی۔ دونوں پری چالوں کی صحبت میں دائر صحت دینے کے عادی تھے۔ دونوں کی تعلیم کا معقول انتظام کیا گیا تھا۔ دونوں موسیقی اور شاعری سے فطری تقاضا رکھتے تھے۔ اہل علم اور اربابِ ہنر کی سرپرستی ان کی گھونٹی میں ہوتی تھی۔ دونوں عورت اور شراب کے رمبا تھے۔ شعر اور راگ رنگ کے دلدادہ تھے۔ رسوم اور تقاریر سنیں و غیر مذہبی کو دھوم دھام سے منانے کو دل سے پسند کرتے تھے۔ عید اللہ کے والد سلطان جد قطب شاہ (۱۶۲۰-۱۶۲۵/۱۶۱۱ء ع) کے دور حکومت میں یہ سب چیزیں بوقتِ کر دی گئی تھیں۔ مزاج و تربیت کی اس مناسبت کی وجہ سے عید اللہ نے اپنے نانا سلطان جد علی قطب شاہ کے لشکرِ قدم پر چلنے کی کوشش کی اور دیکھتے ہی دیکھتے سلطنت گولکٹا میں وہی ماحول پیدا ہو گیا۔ غواشی نے ”طوطی نامہ“ میں لکھا:

کہیں یوں بہ حق علی ولی کہ ہر جگہ میں آیا جد علی

اور یہ بھی لکھا:

مخاوت میں جو دیکھتا ہوں مجھے سو سچ باج لیں کوئی دشا مجھے  
ترا لطف اے شاہ عالی صفات دے خاص ہر عام پر ایک دشات

ٹوٹے تھے ہنرمند سو بھر کر نکل آئے بیچ کدور میں تیر کر  
 دیا چو بھر زاگ پور رنگ کون کیا کدور سہیاں ہو گئے رنگ کون  
 بدیا ولت ملکہ ملک کے تمام تیرے شہر میں آگئے سب مقام  
 عبادتہ کی شکل میں بد قلی نے دوبارہ جنم ضرور لیا تھا لیکن بد قسمت بھی  
 ایسا کہ اپنی ہی زندگی میں سب کچھ گہوا دیا۔ لہذا وہ تو وہ شاہی کتب خانہ  
 چل کر خاک ہو گیا جس کی بنیاد دسویں صدی ہجری کے تقریباً وسط میں بد قلی  
 کے والد ابراہیم قطب شاہ نے رکھی تھی۔ غریبوں نے پیش گوئی کی کہ چھ  
 باپ کے لیے بد شکون ہے۔ بارہ سال سے پہلے باپ کو بھی کی صورت نہیں دیکھی  
 چاہیے ورنہ جان کا خطرہ ہے۔ میر قطب الدین نعمت اللہ، مرزا شہرستانی،  
 خواجہ مظفر علی، مولانا حسین بکے بعد دیگرے اقلیتی مقرر ہوئے اور اللہ کو  
 پیارے ہو گئے۔ بارہ سال کا ہوا تو جشن منایا گیا۔ بادشاہ نے لائے بیٹے کو  
 محل میں بلایا اور کچھ عرصے بعد جوان سال باپ بھی وفات پا گیا۔ تخت نشین ہوا  
 تو اسی سال ملک غیر مر گیا۔ ۹۲۰ھ/۱۵۰۴ء میں بیجاپور کا ابراہیم عادل شاہ  
 ثانی چغت گھرو بھی وفات پا گیا۔ ملک غیر اور چغت گھرو کی وفات نے دکن  
 کے سیاسی توازن کو خراب کر دیا اور مغلوں کی بن آئی۔ رفتہ رفتہ سلطنت بھی  
 ختم ہو گئی اور ۹۶۹ھ/۱۵۶۱ء میں مغلوں کے حملے اور پھر "صلح نامہ"  
 نے دی سہی کسر بھی پوری کر دی۔ اب بادشاہت بھی نام کی رہ گئی تھی لیکن  
 صابر و شاکر اٹا کہ صلح نامے کے بعد الختم بالخیر والسعادة کی مہر بنوا لی  
 اور دائر عیش دینے ہوئے زندگی کے دن ہنستے کہلاتے گزارنے لگا:

ہو ذلیا دو دن کی ہے سہاں اے کچ ٹوہر لیں

دل نہ بالذہ اس بات توں خوش حال رہ پاں غم نہ کھا

"ختم نہ کہا" کی ردیف میں یہ پوری غزل عبادتہ قطب شاہ کے مخصوص مزاج  
 کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ باہر نے کہا تھا کہ "باہر ہمیشہ کوشش کہ عالم  
 دوبارہ لیست"۔ باہر و شعر عہام کی طرح عبادتہ بھی اسی کا قائل تھا۔ اس کا  
 اظہار وہ اپنی شاعری میں بار بار کرتا ہے:

مکھی آمل کے رتل رتل ذوق کر لیں دیا بھی کوئی تھیں آیا دوبارا

ساری شاعری اسی الباز نظر کی توجہاں ہے۔ اس کی شاعری میں شونیاں ہیں،  
 وصل ہے، چلیلاہیں ہیں، چھیل چھاڑ اور زاگ رنگ ہے۔ بھر اور ناکاسی کا  
 دور دور بتا نہیں چلتا۔ عبادتہ قطب شاہ کی شاعری اس کی زندگی کی عکاسی کرتی  
 ہے۔ جیسے اس کی زندگی انکرو اور تجربے کی گہرائی سے خالی تھی اس طرح اس کی  
 شاعری بھی اسی رنگ ڈھنگ کا اظہار کرتی ہے۔ سیدھے سادے سامنے کے  
 جذبات، سیدھے سادے الفاظ ہیں پیش کر دیے گئے ہیں۔ ان میں تجربے کی  
 تہ داری اور جذبات کی گہرائی بالکل نہیں ہے؛ مثلاً یہ چند اشعار دیکھئے جو عبادتہ  
 کی شاعری کے مزاج کی ترجمانی کرتے ہیں:

سجوں غ روم کے بچوں وہ بھرتے

جو ہوتے آج کدور چشید و دارا

لنکتے آج بھولاں کے پچن میں

ہا کے ہاتھ میں لے ہات گستا

ہوا کا وقت ہے خوش اس ہوا میں

صراحی ہو پالی سات گستا

بازی لگی ہے باری تاری نود سیج آتا

بیٹا توں بیوت کرتی تو کہوں تو دل کو بھانا

ہاں لالچ کرنے لے دن ہو کر گئے سہیل

آنان مہے کئے ٹک کیتا کرنے کی لالا

ترے ہولٹان لے بیلے ہیں مہون

کہ الہوج اس انکے لکنا ہے کھارا

مشتوق دیر جو جس کے مکھ تھی

خوشید جال وام لینا

روڑے کہیں باری باری ارم پالا

جون یہ ہات مشے کرتا ہے بن الا

یشیر ہے شراب مہون خرم سو تیرے آدمراں

کھولیا ہوں آج روزہ سننے سون غ کر لالا

شراب، پیلا، محبت کا رس، وصل، عورت کے الگ الگ سے لطف و لذت اندوزی  
 اس کی شاعری کے موضوعات ہیں۔ جو کچھ ہے آج ہی حاصل کر لیا جائے، کل

۱۔ یہ مصیغ ابوالقاسم مرزا باہر کا ہے جو ظہیر الدین باہر کا چچا تھا۔ لیکن فرشتہ  
 نے اسے ظہیر الدین باہر سے مستحب کیا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ (جسٹ جالبی)



کی بات بے حاصل ہے :

آج کل کہتے ملے لے دیس وعدے پر ولے  
آج کا وعدہ لجا پر گز مہیا پر توں کیا  
عہدوں کے پوئلکوں کے نقل کے بغیر رہائی کا بھی لطف نہیں ہے :  
جے ادھر کے نقل رہن ہوتا نہیں رہائی یہ جیو  
گرچہ ساقی بات میں پہلا لے کہتا ہے جیا

اب ذرا وصل کی داستان بھی سنئے :

سب رات خوش مہیا تلک یک رنگ اپنے سجن  
خلوت تمام جج موں مانجے بے حجاب تھا  
دو تن ملا لیے تھے (ولے) اس وقت یہ میں  
موں کھول بول کچ لہ سکے وقت خواب تھا  
دل جا لڑے خیال میں یوں ہوئے تھے جو  
"لوں میں کہنے کی بات کو لہ وان جواب تھا  
چنگ پور وہاں مست ہوئے تھے اس میں  
لذت سون راک راک نہیں تو بے حساب تھا

عہدوں آئے تو "سوئے" کے لیے آئے ، خواب میں آئے تو کیا حاصل :

سجن سوئے آلاں کر سکھی بھر بھر کتا سولا  
اگر سوئے میں آئے تو بھی اس سوئے تھی کیا ہوا

عہدہ کے ہاں بار بار بھی موضوعات سامنے آتے ہیں ۔ عہدوں کا دیدار دولت  
جائید ہے ۔ عہدوں کے لور کے آگے سورج کی تعریف کرنے سے زبان بند کی  
طرح لڑنے لگتی ہے ۔ سرو لہ کے "چوہن" کو دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ  
شہر پر ہول کیسے آ گئے ۔ باغ کی سیر کو جاتا ہے تو سرو کو دیکھ کر عہدوں یاد  
آ جاتا ہے اور وہ سرو سے لپٹ جاتا ہے ۔ یہی لہٹا لہٹانا اس کی شاعری کا بنیادی  
محرک ہے ۔ شاعری شراب و موسیقی کی طرح لذت و وصل بڑھانے کا ایک عمل ہے ۔  
علی عادل شاہ ثانی شاہی اور نصرت کی غزل کا بھی مزاج ہے ۔ ہاشمی بھی  
انکھوں بند کیے اس رنگ سے لطف لے رہے ہیں ۔ عہدہ کے ہاں بھی عہدوں وصل  
کے لیے بے قرار اظہار آتا ہے اور اس کی تعریف میں مطلب انسان ہے :

ہن دیکھیے ایک تل دل مرا سننے سنے لیتا ہوا  
میں جانتی ہوں سوہی ! شہ من موہن نے کیا کیا

کیا کی گئی گئی ہار کی چنچل چہ بھلا نت جوان  
کرتار اپی اوتار گز اسے لول کون لیمیا  
بھرے جوان منے چالی اچھالیا عشق طوقالی  
لہ منج آن بیائے نہ ہائی مگر شہ کچ کیا لونا

بھر عہدوں کا مقصد بھی یہی ہے کہ وہ لذت "دے" اور عاشق لذت "لے" :

جوان وہی ہے جو عاشق کون کام آئے  
کہ عاشق ہے جاق یہ عاشق بھارا  
توں عہدوں مطلوب ہے حظ دینے ہاری  
توں معشوق عاشق ہے حظ لینے ہارا  
ہو لہوہن ، ہو جوان ، ہو گلان ، ہو ہونٹان  
ہمیں اس کے عاشق ہو حق ہے ہارا  
ملیا سچ پر جج موں موہن ہاری  
نہی مدد عہدہ سلطان ہارا

مدد قلی قطب شاہ کم و بیش اپنے سارے مقلعوں میں "نہی مدد" کے  
الفاظ استعمال کرتا ہے ۔ عہدہ قطب شاہ بھی اپنے مقلعوں میں یہی التزام کرتا ہے ۔  
عہدہ بھی مدد قلی ہی کی طرح مولود ، ہست ، ہر سات اور دوسری تقریبات کے  
مولع پر اپنے جذبات کا اظہار شاعری میں کرتا ہے ۔ ایک خصوصیت عہدہ کے  
ہاں یہ نمایاں ہے کہ وہ صنعت انہام کا استعمال کرتا ہے ۔ اوپر دی ہوئی مثالوں  
میں کئی شعر ایسے ہیں جن میں انہام سے وہی کام آوا جا رہا ہے جو شمالی ہند میں  
آہرو و حاتم کے دور میں لیا جاتا ہے ۔ اسی کے ساتھ عہدہ موسیقی کا احساس پیدا  
کرنے کے لیے لفظوں کو سجا کر استعمال کرتا ہے ۔ بہت سی غزلوں میں صنعت  
لہزم مالا ہلزم کا استعمال کیا گیا ہے ۔ ہر مصرعے میں ہم قافیہ الفاظ کے استعمال  
سے ایک لے ، ایک جھٹکار پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔ عہدہ کے دیوان  
میں غزلیں کی غزلیں اسی صنعت میں ملتی ہیں اور اکثر غزلوں میں ایک ایک  
دو دو شعر اسی مزاج کے حامل ہیں ۔ مثلاً یہ دو شعر دیکھیے :

ہو عید ہن سامنے ، نصرت کے بھی ہاں  
ہے چنگ کے نہی راجے دن دن ہن ہاں  
مدد نہی عہدہ شہ کون ہے مدد اللہ  
ہنچ نہی ہن گوا ہاں دن دن ہن ہاں

ہا یہ شعر دیکھیے :

میں اے لالا ، دکھی لالا ، ہنگام آلا ہے اُدھم کالا  
ہے متوالا تون بی پیالا ہو خوش حالا نہ کر چالا  
زبان جاتی ، نہ لبتہ آتی ، لگا چھاتی منج اے ساق  
کہ کہوئی ہوں رنگہ رانی ہوں میں بالی تری لالا

یہ عمل موسیقی کو شاعری سے ملانے کی کوشش ہے پیدا ہوا ہے۔ عبداللہ شاعری کا بھی رسیا تھا اور موسیقی کا بھی۔ کہتے ہیں کہ بیگم گھرو کی کتاب نورس کے جواب میں اس نے ایک کتاب تصنیف کی تھی۔ اس عمل کا تعلق ، معنی سے زیادہ لفظوں کو ملا کر ایک سوزی جھونکا پیدا کرنے تک محدود ہے تا کہ لفظوں کی لہجے کے احساس سے ذہن کو متحرک کیا جا سکے۔ یہ عمل ایک ایسی ہی کیفیت کا حامل ہے کہ جب شراب کے نشے میں دھت ہو کر اپنے والا سوئے لگے تو موسیقی کو تیز کر دیا جائے اور منہ پر آہٹنے پانی کا چھٹکا مارا جائے۔ عبداللہ اپنی غزلوں میں یہی عمل کرتا ہے۔ ذرا یہ غزل دیکھیے جو اس کی معلوم غزلوں میں سب سے نمایندہ غزل کہی جا سکتی ہے :

چندر کالا تیرا گلا ہے ، اُڑیلا آچکا  
سو منج گھولا کے مینلا کیا گلا وو لوسلا  
تین میں لا ، توں کاچلا ، پتا ہلا نکو گھولا  
لٹ اچھلا بلوں ہلا کہ چھلا ہے وو ہلا  
مرا دلا ہے یاولا آلا ہلا منجے ہلا  
جو منہ ہلا منجے گلا لیووں ہلا کے چھلا  
درلک نہ لا ، نہ کر گلا کہ بسلا سونو دل آ  
پرت یولا وقت ہلا لے آ گلا لٹلا  
وو گھلا گلا ترا گلا دکھا چلا نہ منج ولا  
کئے کیوں لا کلا ملا عمل کھولا نہ کر کلا  
ترا چلا سو جھلچھلا دے ملا تھے اکلا  
توں ہے ہلا کہ اچھلا ہے جل تھلا میں گھلا

اپنی کے صدقے عبداللہ کفم کلا سننے کوں لا  
تھے ہلا لیا ملا منگل کلا چندر کلا

اس میں طبع کی سی تھاپ اور حارت کی سی لے نغمگی کا قائل ضرور پیدا کر رہا ہے لیکن وہ حقیقی موسیقی جو روح میں اُتر جائے یہاں نہیں ملتی۔ اس عمل میں وہ الفاظ کو ہکا بکا کر استعمال کرتے ہیں بھی دروغ نہیں کرتا جیسے اسی غزل میں "تلا" (تعالیٰ اللہ) یا دوسری غزلوں میں گوشیار (گوشوارہ) کلا لا (کلا لاند) وغیرہ الفاظ۔

بیشک مجموعی عبداللہ کی شاعری "مستمع کی شاعری" ہے۔ وہ اردو ادب کی روایت کو اپنی شاعری سے آگے نہیں بڑھاتا۔ یہ ضرور ہے کہ محمد علی قطب شاہ (م۔ ۲۰۔ ۱۹۱۱ء) کے مقابلے میں اس کی زبان صاف ہو گئی ہے۔ زبان و بیان پر ، طرزِ ادا پر ، ذخیرۃ الفاظ پر فارسی زبان و تہذیب کا رنگ گہرا ہو گیا ہے لیکن اس کی اصل اہمیت تو علم و ادب کی سرپرستی میں پوشیدہ ہے جس کی وجہ سے ایران و ایران اور روم و شام کے اولر کال گولکنڈا میں آ کر جمع ہو گئے اور اپنی تصنیف و تالیف سے علم و ادب کے دریا بہا دیے۔ اگر عبداللہ اس طور پر سرپرستی نہ کرتا تو محمد قطب شاہ (م۔ ۱۹۲۵ء/۱۰۳۵ھ) کے دور حکومت کے خشک ماحول میں تخلیق کی کویتیاں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے سوکھ کر رہ جاتیں۔ "ملا" وجہی نہ "سب رس" لکھتے ، نہ خواص اپنی شاعری کے جوہر اس طرح دکھاتا اور نہ فارسی کی مشہور لغت "ایران قاطع" لکھی جاتی۔ علامہ ابن خالون ، "ملا جان الدین" ، "ملا علی بن طبرور" ، مولانا حسین املی ، "ملا فتح اللہ" سبھی اسی کے دربار سے وابستہ ہیں۔ "ملا" نظام الدین احمد کی "حقیقۃ السلاطین" آج بھی اس دور کا مستند تاریخی ماخذ ہے۔ ابن کشاف ، چندلی ، شاہ راجو ، حید بلق ، میراں جی خدا بجا ، یوسف ، تائب اور بہت سے دوسرے ادیب و شاعر اسی دور میں دافر سخن دیے رہے ہیں۔ عبداللہ کے دور حکومت کا ماحول علم و ادب کے لیے حد درجے سازگار تھا۔ یہی عبداللہ (م۔ ۱۹۷۲ء/۱۰۸۲ھ) کی قدر و قیمت ہے اور اسی لیے ہم اسے تاریخ ادب میں نظر انداز کرنے کی غلطی نہیں کر سکتے۔

خواص ، عبداللہ کے دربار کا ملک الشعرا تھا اور جیسا کہ ہم وجہی کے مطالبے میں لکھ آئے ہیں ، ۱۰۱۸ء/۱۱۰۹ھ میں "ملا" وجہی نے "قطب مشرقی" لکھی تو اس وقت خواص کی شہرت گولکنڈا میں اتنی پھل چکی تھی کہ



خود ہندو جیسی کو غواصی کی ذات میں اپنا حریف نظر آنے لگا تھا۔ "غواصی مشتری" میں جہاں اس نے اپنی شاعرانہ عظمت اور استعداد کے گئی گائے ہیں وہاں غواصی پر واضح الفاظ میں چوٹیوں کی ہیں :

اگر غوطے لگ برس غواصی کھائے  
تو ایک گوہر اس دعائے اسو لگ نہ پائے  
یو سوت نہیں دو جو غواصی ہائیں  
یو سوت نہیں دو جو کس بات آئیں  
نہ تیجے نہ لہجہ ہے گئی گیان میں  
سو طوطی منج ایسا ہندوستان میں

اور جب غواصی نے اپنی مشہور "سیف الملوک و بدیع الجہاں" لکھی اور وجہی کی طرح اپنی شاعرانہ عظمت کے کیت گائے تو وہاں حریفوں سے مخاطب ہو کر باتواں ہند یہ بھی کہا کہ :

میں کے ہند کا ہوں غواصی میں  
دھرتیاں ہوں موتیاں خاص میں  
جکت جوری صب میرے پاس آئے  
میرے خاص مولیاں کوں جو کر لیجائے  
میرا گیان عجیب شکرستان ہے  
جو اس تھی مینا صب ہندوستان ہے  
جتنے ہیں جو طوطی ہندوستان کے  
بھکاری ہیں منج شکرستان کے

غواصی نے جس کے نام کے سلسلے میں فارغ ہیں اور خود اس کی تصانیف خاصہ ہیں ، غواصی اور غواصی دو تفصیل استعمال کیے ہیں ۔ غواصی پیشے کے اعتبار سے سبائی تھا اور رات کے وقت پرے پر معمور تھا ۔ اس کام سے وہ اتنا عاجز تھا کہ ایک قصیدے میں اس نے بادشاہ سے پہرہ داری سے معافی کی درخواست کی تھی :

پرے لکھی ہیں پڑا مجھے ٹڑھے لپٹ زہرا منجے  
کر ماف ہو پڑا مجھے جم راج کر رہے راج توں

اس قصیدے پر غواصی کو کہ صرف پرے سے معافی مل گئی بلکہ اس کی قسمت کا ستارہ بھی چمک اٹھا ۔ پندرہ سال میں وہ بادشاہ کا معتد بن گیا اور ملکی سیاست

و ذریعہ امور میں بھی اس کا عمل دخل بڑھ گیا ۔ ۱۶۳۵ء میں عید اللہ قطب شاہ نے اسے بیجاپور کے سفیر ملک خشنود کے ہمراہ گولکنڈا کا سفیر بنا کر روانہ کیا ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حضرت کے زمانے میں وجہی سے بھی غواصی کے تعلقات خوشگوار تھے ۔ ایک قصیدے میں اپنی اور وجہی کی تعریف کر کے بادشاہ (عید اللہ قطب شاہ) سے سہرائی کی درخواست کی تھی :

اس دکھوں کے شاعراں میں جج شہنشاہ کے نزدیک  
ہے غواصی ہور وجہی شاعر حاضر جواب  
عارفاں ہیں سو کتے ہیں یوں کہ آج اس دور میں  
شیر ہیں ہو شعر کے فن میں بھر بولاب  
اس ضعیفی ہور پیری وقت پرہ اسے دستگیر  
سہراں ہو کچ ہن دولوں کی پمہشت کے باب

لیکن عید اللہ کا دور حکومت غواصی کے غریب اور شہرت کا دور ہے ۔ کلیات کے علاوہ غواصی کی تین مشہوریاں ہیں ۔ مینا مشوقی ، سیف الملوک بدیع الجہاں اور طوطی قائم ۔ شائع ہو چکی ہیں ۔ ان کے مطالعے سے ایک ہرگو اور قادر الکلام شاعر سامنے آتا ہے ۔ حیثیت "اثر" غواصی کی شاعری کی اہمیت بہت زیادہ ہے ۔ "سیف الملوک بدیع الجہاں" وہ مشہور ہے جس نے بیجاپور میں مشہور نگاری کو نہ صرف رواج دیا بلکہ اس کے رخ اور انداز کا دھارا بھی موڑ دیا ۔ یہ مشہور اپنے دور میں ایک نمونہ اور ایک مثال کی حیثیت رکھتی تھی ۔ سب سے پہلے مہمی نے غواصی کی تقلید میں "چندر بدن و منہار" لکھی اور اعتراف کیا کہ :

شیخ غواصی کا باندھا ہوں میں سخن مختصر لیا کے ساندیا ہوں میں  
اسی طرح آنے والے شعرا اسے خراج تحسین ادا کرتے رہے ۔ نصرتی نے کہا :

ہرے کچھ غواصی تہی کر خیال کیا تازہ راغ "بدیع الجہاں" (گلشن عشق)

غوثی بیجاپوری نے کہا :

پھر غواصی قصہ "سیف الملوک" کہہ گیا کر شعر کے فن سے سلوک

(دیباچہ غوثیہ)

عشوق نے کہا :

غوامی اگر دیکھتا آج کروں موق کے تمن چل میں کلاب لاج سوں  
مجھے جب کے دھر جلد اب سچوار دعا کے گھر مجھ پہ کرتا لٹار  
(دیپک پتنگ ۱۱۳/۲/۷۰۰ ع)  
یہاں تک کہ تیرھویں صدی میں حسین نے ”نہار“ نامی ”عاشق“ کے اپنے ترجمے  
”طوطی نامہ“ میں لکھا :

غواش کا باعث ہے اسے لیکنام کہ بندی ہوا بطوطی نامہ تمام  
غرض کہ دو ڈھائی سو سال تک غوامی کا نام دکن کے طاول و عرض میں  
گولیا روا ۔

غوامی کی تینوں مثنویاں فارسی سے اخذ و ترجمہ ہیں ۔ ”مینا مثنوی“ کے  
بارے میں غوامی نے خود لکھا ہے کہ :

رسالہ انھا فارسی ہو اول کہ نظم دکنی جیتی ہے بیل

”مینا مثنوی“ کا مرکزی خیال عصمت ، حیا اور عفت کی اقدار ہیں جنہیں  
کہانی کے روپ میں لسانی کرداروں کی زندگی میں دکھایا گیا ہے ۔ مثنوی کی ابتدا  
حسب دستور حمد ، امت وغیرہ سے ہوتی ہے ۔ اس کے بعد بادشاہ بالاکتوری حسین و  
جمیل لڑی چندا کی داستان عشق ہے جو ایک نوجوان چرواہے لورک پر عاشق ہو  
جاتی ہے اور اسے اپنے پاس لاتی ہے ۔ لورک کی حسین بیوی مینا ہے جس سے وہ  
بڑی محبت کرتا ہے مگر چندا لورک کو رام کر لیتی ہے اور بہت سا مال و دولت  
لے کر اس کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے ۔ بادشاہ مینا کے حسن و جمال کا حال سن کر  
ایک کشمی کو اس کے پاس بھیجتا ہے ۔ کشمی مینا کے بیٹا میں گھس کر اس کے  
گھر آ رہی ہے ۔ ان دونوں کے درمیان بات چیت قصے کے سرکاری خیال کو آج  
بڑھاتی ہے ۔ کشمی طرح طرح سے مینا کو چلاتی پہلاتی ہے مگر مینا اپنی عصمت  
کے سلسلے میں اتنی بخت ہے کہ کسی طرح بھی کشمی کے کہنے میں نہیں آتی ۔  
مینا کو چلاتے پہلاتے کے لیے کشمی بہت سی حکایتیں سناتی ہے ۔ ان کے جواب  
میں مینا اپنے مطالب کی حکایتیں سناتی ہے ۔ آخر کار بار چھک مار کر کشمی بادشاہ  
کے پاس آتی ہے ۔ کشمی کی بات سن کر بادشاہ خود مینا کے گھر جاتا ہے اور

بھونپ کر کشمی اور مینا کی باتیں سنتا ہے ۔ مینا کی گفتگو سے وہ اتنا متاثر ہوتا ہے  
کہ سامنے آ کر وہ اسے داد دیتا ہے اور حکم دیتا ہے کہ لورک اور چندا کو  
پکڑ کر لایا جائے ۔ جب وہ دونوں بادشاہ کے سامنے پیش کیے جاتے ہیں تو بادشاہ  
لورک کو مینا کے پاس بھیجا دیتا ہے ؛ چندا کو سنگسار کرا دیتا ہے اور کشمی کا  
سر منٹوا کر ، گدے پر سوار کر کے سارے شہر میں پھروا دیتا ہے ۔ قصے میں کوئی  
واقعت نہیں ہے ۔ ماری کشمکش کا مرکز تصنیف عصمت ہے جس کی حفاظت مینا  
کا مثالی کردار کر رہا ہے اور جس کو بچانے کی کوششیں ہیں بادشاہ ، یو ساری  
طاقت کا مرکز ہے ، لگا ہوا ہے ۔ آخر میں مینا کی فتح ہوتی ہے اور عشق کا  
اخلاق مقصد پورا ہو جاتا ہے ۔ مختلف حکایات کے بیان سے مثنوی میں شروع سے  
آخر تک دلچسپی باقی رہتی ہے اور ساتھ ساتھ دو غلط ہائے نظر ، دو متضاد اخلاق  
قدروں کی توضیح بھی ہوتی رہتی ہے ۔

”مینا مثنوی“ ایک ہندوستانی اہل قصہ تھا جو ساتویں صدی ہجری میں  
ایک غوامی کہانی کی حیثیت سے قبول تھا اور جسے قدیم ہندی پوٹا میں داؤد  
نے ”چندانی“ (۷۸۹/۲/۳۸ ع) میں فیروز شاہ تغلق کے زمانے میں لکھا اور  
میاں سادھن نے ”ایناست“ میں اسی قصے کو موضوع بحث بنایا ۔ بنگالی زبان میں  
دولت قاضی نے سترھویں صدی عیسوی کے اوائل میں ”جینی مینا و لور چندا رائی“  
کے نام سے اور حیدری نے فارسی میں ۱۰۱۶/۲/۶۰ ع میں ”عصمت نامہ“ کے نام  
سے اسی قصے کو اپنے طور سے لکھا ۔

سارے دکنی ادب کی طرح اس مثنوی کی بھی یہ خصوصیت قابل ذکر ہے  
کہ فارسی قصے کو سامنے رکھ کر ، ترجمہ و اخذ کرنے کے باوجود ، غوامی نے  
اسے دکنی مزاج اور رنگ روپ میں ڈھال دیا ہے ۔ قصے کو بڑھتے وقت ، یہ  
ماحول اور لفظ سے اور نہ کردار و معاشرت سے ، یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ قصہ  
فارسی سے اردو میں آیا ہے ۔ ساتھ ساتھ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ کردار ہندو  
ہونے کے باوجود روح ، مزاج ، معاشرت اور انداز فکر میں مسالہ ہیں ۔ چندا کو  
مزا دی جاتی ہے تو اسے سنگسار کر دیا جاتا ہے ، مینا عصمت و حیا کے سلسلے  
میں اپنے خیالات کا اظہار کرتی ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ ایک مسلمان عورت

۱۔ مینا مثنوی : مرتبہ غلام صبر خان (قدیم اردو) جلد اول ، ص ۶۶ ، مطبوعہ  
حیدر آباد دکن ۔

۱۔ دیپک پتنگ : از عشق (فارسی) ، ایمن ترق اردو پاکستان ، کراچی ۔  
۲۔ طوطی نامہ منظوم : (فارسی) ، ایمن ترق اردو پاکستان ، کراچی ۔



اور لوگوں بات کرنے میں تو ان کا اسلوب گفتار الگ ہے۔ ”لیثا منوتی“ میں لہجوں کا تنوع خاص طور پر قابل توجہ ہے۔ زبان کی فصاحت نے اس منوی کے حسن کو ہم سے چھین لیا ہے لیکن قدیم زبان و بیان کی واقفیت کے ساتھ اسے پڑھا جائے تو اس میں روایتی شیرینی اور اثر آفرینی کا آج بھی احساس ہوتا ہے۔

جیسا کہ کتب خانہ ”سالار جنگ“ کے نسخے کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے :  
 ”سيف الملوك بدیع الجبال“ سلطان ہد قطب شاہ (۱۵۱۰-۱۵۱۸ء)  
 ۱۶۱۱ء-۱۶۲۵ء) کے زمانہ حیات میں لکھی گئی ہے :

سو سلطان ہد قطب شاہ گنہیز  
 چک آفتاب ہے پور چک دستگیر  
 لیکن بادشاہ کے مزاج کے باعث یہ پیش نہ کی جا سکی اور ۱۶۲۵ء-۱۶۲۵ء میں جب اس کا انتقال ہوا تو غواسی نے چند شعر حذف کر کے اور چند کا اضافہ کر کے اسے عبداللہ قطب شاہ کے حضور میں پیش کر دیا۔ غواسی نے اس منوی کا منہ تصنیف اس شعر میں :

اوس یک بازار پور پنج تیس میں  
 کیا ختم یونظام دل تیس میں  
 ۱۶۳۵ء بتایا ہے جسے اس نے آدھ دن میں مکمل کیا۔ لیکن اس منوی کے کچھ نسخوں میں سند تصنیف ۱۶۲۵ء اور ۱۶۰۲ء دی گئی ہے جو شواہد کی روشنی میں غلط معلوم نہیں ہوتا۔

”سيف الملوك بدیع الجبال“ کسی فارسی منوی کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ اس کا قصہ ”الف لیلہ“ سے اخذ کیا گیا ہے اور غواسی نے اسے اپنے انداز میں نظم کا جامہ پہنا دیا ہے۔ ”الف لیلہ“ میں ”بادشاہ ہد بن حیانک“ اور تاجر حسن کے قصہ ”سيف الملوك بدیع الجبال“ کا قصہ بیان کیا گیا ہے جو ۷۵۵ قبل رات سے شروع ہوتا ہے اور ۸۰۰ قبل رات پر ختم ہوتا ہے۔ غواسی کی ”سيف الملوك بدیع الجبال“ کا قصہ اور اس کے کردار وہی ہیں جو الف لیلہ میں ملتے ہیں اور غواسی نے جہاں اس میں تبدیلی کی ہے، اس سے آگے میں آور

اپنے مذہبی عقائد اور تصورات کے سہارے اپنا مافی الضمیر ادا کر رہا ہے۔ سینا اور ”دوق“ (کشتی) کی بات چیت سے اس زمانے کے واقعات حالات سامنے آتے ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں عورتوں کا طرز عمل کیا تھا ؟ مرد کس طرح سوچتے تھے ؟ وہ کون سے مکر و فریب تھے جو عورتوں میں عام تھے ؟ دو یا دو سے زیادہ شادیوں کا عام رواج کیا اور سوتلوں کی لڑائیاں اور چلاہا پر گھر میں روزمرہ کا معمول تھا۔ غواسی نے موقع و محل کے مطابق ان سب باتوں کو منوی میں پیش کیا ہے۔ ”دوق“ اور سینا کے درمیان بات چیت اور مکالموں میں واقفیت کے ساتھ ساتھ مادی اور عینی قدروں کی کشمکش بھی سامنے آتی ہے۔ غواسی نے ہر جگہ زبان و بیان کو کرداروں کی مناسبت سے استعمال کیا ہے۔ جہاں سینا اور دوق کے درمیان بات چیت ہوتی ہے وہاں دکن کی عورتوں کی بالحدود زبان سے اظہار کے روپ کو سنوارا ہے۔ دوق کہتی ہے :

ہا کیوں تو گتوال ہر بن دھری  
 ہا کیوں ترا جان اس پر کبری  
 تو آخر ہے گندی چم کھولینگی  
 ہرا کھا ہرے گود میں سولینگی  
 بدل گڑ گڑاوسے کرچنے مینی  
 پکلی سینا لہٹ مرے کانہی  
 تجھے دولے منچ پکيا ہے سینا  
 تو پ بھارتی ہے مجھے کیا کیا  
 دیکھو بدل اہنساں کون شیریں سا  
 بغیر گھاس ان کون نہ لائے مٹھا  
 مشہور بات ہے جل سنی تنک نہ ہائے  
 میں عشتان جائے ، غارت نہ جائے

یہ سن کر سینا جواب دیتی ہے :

اے میں تو تاجیز کشتی جھٹی  
 کئی ہوں انا میں تو بختاں بھٹی  
 دعا دینے سکتی ہے کشتی بھٹال  
 سنی اپنے ست کون جو رکھنا سبھال  
 میں سمجھی ، تون بھلی مکر زنان  
 بڑی بھارتی کی ہوں ہے ملنا مٹا  
 اپن دانی ہو کر سو کرتی مکر  
 شکر میں زہر پور زہر میں شکر  
 بادشاہ جب سینا سے بات کرتا ہے تو اس کا لہجہ اور انداز گفتگو الگ ہے۔ چند

- ۱۔ وفاتقی فہرست مخطوطات کتب خانہ ”سالار جنگ“ ص ۵۸۶۔
- ۲۔ نقشہ کلیات غواسی : مرتبہ ہد بن صبر ، ص ۸۸۔ ادارۃ ادبیات اردو ، حیدر آباد دکن ، ۱۹۵۹ء۔
- ۳۔ ترجمہ ”الف لیلہ“ : از ڈاکٹر ابوالحسن منصور احمد مرحوم ، جلد پنجم ، ص ۵۵۸-۵۵۹ ، (انجمن ترقی اردو) دہلی ۱۹۵۵ء اور جلد ششم ، ص ۵۵۹-۵۶۰۔

فطری بن پیدا ہو گیا ہے ! مثلاً الف لیلہ میں یہ بیان کیا گیا ہے کہ جب سیف الملوک جنتوں کے بادشاہ ملک ارضی کے بیٹے کو ہلاک کر کے سرالہیب کی شہزادی دولت خاتون کو ، جو اس کی قید میں تھی ، آزاد کرا کے طویل سفر کے بعد سرالہیب پہنچتا ہے اور دولت خاتون کو اس کے باپ کے سپرد کر کے اس شہر کے گاؤں کو چوں کی نیر کو لکھتا ہے اور اس کی نظر ایک جوان پر پڑتی ہے ، جو ساعد سے مشابہ ہے ، تو وہ اپنے نوکروں سے اسے محل میں لے جانے کے لیے کہتا ہے ۔ لوگو! اسے قید میں ڈال دینے میں اور سیف الملوک بھی اس لوجوان کو بھول جاتا ہے ۔ پھر کہیں ایک سہنے بعد اسے یاد آتا ہے جو سیف الملوک اور ساعد کی رفاقت ، محبت اور ملنے کی شدید خواہش کے پیش نظر بالکل غیر فطری بات معلوم ہوتی ہے ۔ غوامی نے قید میں ڈالنے اور ایک سہنے بعد بلانے کے واقعے کو حذف کر دیا ہے اور یہ دکھایا ہے کہ شہزادہ جلدی سے اپنے محل میں آتا ہے اور ساعد کو بلاتا ہے ۔ اس سے آگے میں زیادہ فطری بن پیدا ہو گیا ہے ۔

جیسا کہ ہم نے وجہی کے مطالعے میں لکھا ہے ، قرون وسطیٰ کی داستانوں کا ڈھانچا کم و بیش ایک ما ہوتا ہے ۔ صرف قصے کی جزئیات میں فرق ہوتا ہے ۔ وجہی کی "قطب مشرقی" میں قطب شاہ مشرقی کو خواب میں دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے ۔ غوامی کے ہاں سیف الملوک تصویر دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے ۔ دونوں حادثوں میں بے قراری و اضطراب کی نوعیت ایک سی ہے ۔ عشق کی آگ دونوں کو دلا جہاں میں لیے لیے بھرتی ہے اور وہ ہر مصیبت و آفت کا مقابلہ کرتے ! دیووں ، جنوں اور راکشسوں سے لڑتے قطع منازل اور طے مراحل کے بعد منزل مراد کو پہنچتے ہیں ۔ یہی عوامل وجہی و غوامی کی مشنوں میں کام کر رہے ہیں ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مشنوی "سیف الملوک بدیع الجہاں" کی پشت ، ترکیب اور رنگ ڈھنگ کم و بیش وہی ہے جو وجہی کی "قطب مشرقی" میں ملتا ہے ۔ اس میں بھی حمد ، الفت ، منت و مدح عیدانہ قطب شاہ کے بعد وجہی کی "قطب مشرقی" کی طرح "در حبیب حال خود گوید" کے عنوان کے تحت شاعرانہ دعوتیں کیے گئے ہیں اور اس چوٹ کا جواب دیا گیا ہے جو وجہی نے

۱۔ ترجمہ الف لیلہ : ص ۵۶ - ۵۷ ۔

۲۔ سیف الملوک بدیع الجہاں : مرتبہ میں سعادت علی وضوی ، ص ۱۱۱ ، مطبوعہ حیدر آباد دکن ۔

غوامی پر کی تھی ۔ وجہی نے قطب اور مشرقی کے وصال کی خوب صورت تصویر کھینچی ہے ۔ غوامی نے بھی تفصیل سے اسے پیش کیا ہے ۔ دونوں کے خاتمے کی نوعیت بھی ایک سی ہے ۔ ان دونوں مشنوں کے تقابلی مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ غوامی نے "سیف الملوک و بدیع الجہاں" وجہی کی "قطب مشرقی" کے جواب میں لکھی ہے اور اس میں اسی روایت کو آگے بڑھایا ہے ۔

"سیف الملوک بدیع الجہاں" کی پہلی خصوصیت ، جو آج بھی متاثر کرتی ہے ، سادگی ہے ۔ غوامی اپنی بات عام زبان میں بغیر مبالغے کے بیان کرتا چلا جاتا ہے ۔ اس کے ہاں جذبات میں وہ شدت نہیں ہے جو وجہی کے ہاں ملتی ہے اور کہ سراپا کے بیان میں وہ شاعرانہ مبالغہ ہے جو وجہی کی مشنوی کی نمایاں خصوصیت ہے ۔ "سیف الملوک بدیع الجہاں" سے غوامی کی فادرالکلاسی کا اندازہ ہوتا ہے ۔ اسے مختلف کیفیتات و مناظر جن و قدرت بیان کرنے پر پورا عبور حاصل ہے ۔ وہ مناظر کے بیان سے قصے کو ابھارنے کا کام لیتا ہے اور سراپا کی تصویریں مشنوی کی قضا بنانے کے لیے اختصار کے ساتھ سامنے لاتا ہے ۔ وجہی کے ہاں تفصیل ہے ، غوامی کے ہاں اختصار ہے ۔ وجہی کے ہاں شاعرانہ بیان پر زور ہے ، غوامی کے ہاں زور نصی پر ہے ۔ "سیف الملوک و بدیع الجہاں" کی تصویر دیکھنے سے پہلے رات کو ساعد کے ساتھ شراب پیتا ہے ۔ غوامی اس منظر کو صرف چار شعروں میں بیان کر کے قصے کی طرف رجوع ہو جاتا ہے :

عجب رات تریل تھی اس دن کی رات  
جو ہنکتے تھے لوراں میں لک دہات دہات  
نکل آئے کو چاند ناریاں سیٹی  
چھینکتا اٹھا جھنگاریاں سیٹی  
نچھل چندا سب میں بڑکا اٹھا  
جو جیوں دودھ کیرا وو دریا اٹھا  
ہنے ان یوں ہک مکان انہی  
چمن در چمن لک نکلی انہی

غوامی کے منظر، سراپا اور جذبات نگاری اصل قصے کی فضا میں ہلکا سا رنگ بھرنے کے لیے آئے ہیں ۔ وجہی اس عمل میں زیادہ خوب صورت تشبیہات و غیرتارات اور متاع سے کام لے کر تیز رنگ بھرتا ہے ۔ اگر وجہی کی 'مشرقی' کی تصویر کو غوامی کی 'بدیع الجہاں' کی تصویر سے ملا کر دیکھا جائے تو رنگوں



کا یہ فرق واضح طور پر سامنے آ جاتا ہے۔ وجہی کے ہاں راکشس اور دیو بھوت کی تصویریں کمزور ہیں۔ غوامی کے ہاں یہ تصویریں زیادہ آجا کر ہیں۔ غوامی نے ”زنگن ڈالیں“ اور اس کے باپ ”بڑا بھوت“ کی جو قلمی تصویریں پیش کی ہیں انھیں نہ صرف مصدور اچھے وقلم سے بنا سکتا ہے بلکہ پڑھنے والے کے سامنے بھی ایک زندہ ڈائن اور چلتا پھرتا بھوت آ جاتا ہے :

ہا کچھ بدشکل چہرہ اٹھا  
جو دیکھیں کہیں اوسکوں زہرہ دم اٹھا  
فرشتے بھی ڈرتے اٹھے عرش پر  
اگر آوے اس زبیں فرش پر  
بڑا بھوت کہنے سو تھا آپ دو  
کہ تھا سارے بھوتوں کیرا باپ دو  
کہا ہواٹ آپ کا جو یک دھیر کون  
لکھا تھا پیشانی اورنگ سیر کون  
تاپیں کا یوں آیا اٹھا لڑکے ہولٹ  
جو تھا اس کے گوزگیاں بنے فرق بھوت  
لایا قد لنبی ناک چوڑے پہلاخ  
دھمے خار کے لاد لیداں فراخ  
لڑے ڈالکرے سار کے کان دو  
اچڑ گھر کیرے کھڑے جو ران دو  
سسے کالے اس کے آٹھے منہ آہر  
مکھیاں اچھینتی ہیں جیوں گٹوہ آہر  
انگوٹھیاں بدل آپ نے ساز کے  
خوش انگلیاں میں چنا ڈلے پیاز کے

”سرف الملک بدیع الجبال“ عشقہ مثنوی ہے۔ اس میں یزم کا بیان پرزور ہے لیکن جہاں جنگ کے نقشے اچھے کیے گئے ہیں وہ کمزور ہیں۔ سیاہی پیشہ ہونے کے باوجود غوامی کو رُشدِ مناظر سے طبعی صلاحیت معلوم نہیں ہوتی۔

اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں غوامی نے ”سجن“ کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے کہ قلبی عالم میں سجن کی اہمیت سب سے زیادہ ہے۔ انسان اور حیوان میں جی ماہد الامتیاز ہے۔ ساتھ ساتھ معیارِ شاعری پر بھی روشنی ڈالی ہے اور بتایا ہے کہ رطبِ شاعری کے لیے ضروری ہے۔ تخیل،

لیا معنوں، الٹی تشبیہ، رس بھرے الفاظ، الٹی مارز، سلاست، فراکت، نازکی، لطافت اور سحر (اثر آفرینی) شاعری کی جان ہیں۔ انہی معیار کو سامنے رکھ کر غوامی نے یہ مثنوی لکھی جو اہلِ نسل اور اس کے معاصرین کے لیے ایک نمونہ بن گئی۔

غوامی کے ہاں مذکبی اور براکرتی الفاظ وجہی کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہیں۔ اسی لیے اس مثنوی کا اثر بیجاپوری کے شعرا نے، انہی خصوصیت جہدیبی مزاج کی وجہ سے، جس کا تذکرہ بیجاپوری ادب کے سلسلے میں آ چکا ہے، ”مظاہرہ“ ”قطبِ مثنوی“ کے زیادہ لیول کیا ہے۔ اس مثنوی نے بیجاپوری ادب میں انقلاب پیدا کر کے اس کا رخ موڑ دیا۔ اس کی زبان مقبلی، اسین اور صحتی کی زبان سے قریب ہے۔ لہٰذا وہ مثنوی ہے جس نے بیجاپوری اسلوب میں فارسی رنگ و آہنگ کو قبول کرنے کا رجحان پیدا کیا اور فارسی اصنافِ سخن کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔ ”سرف الملک بدیع الجبال“ میں زور قصے پر ہے اور قصہ گوئی سے چلتا ہے۔ یہی خصوصیت مقبلی سے لے کر بعد تک کے شعرا سے بیجاپوری کی مثنویوں میں مشترک طور پر نظر آتی ہے۔

”سرف الملک بدیع الجبال“ الف لیلا کی لٹری داستان سے ماخوذ ہے اور طوطی نامہ (۱۳۰۹/۸۱) ضیاء الدین نقشبی کی لٹری تصنیف (۱۳۰۹/۸۱) ”طوطی نامہ“ سے ماخوذ ہے۔ ”طوطی نامہ“ کا اصل ماخذ سنسکرت زبان کی ایک کتاب ”شکاسا تھی“ ہے جس میں طوطی کی زبان سے منتر کہالیاں کہہ لوائی گئی ہیں۔ نقشبی کے ”طوطی نامہ“ کو سامنے رکھ کر، جس میں بارہ کہالیاں لکھی گئی ہیں، ابوالفضل نے اپنی فارسی میں اس کا خلاصہ لکھا۔ بعد میں ”ملا“ قادری نے ۱۳۰۳/۸۱ ع میں آسان فارسی میں اور حیدر بخش حیدری نے گلبرگ السط کی لرامالی اور ۱۳۱۶/۸۱ ع میں ”طوطی کہانی“ کے نام سے اسے آسان اردو میں لکھا۔ غوامی کا ماخذ نقشبی کا ”طوطی نامہ“ ہے جیسا کہ اس نے اپنی مثنوی کے آخر میں لکھا ہے :

ہوئے حضرت نقشبی مچ سند دیا میں اسے تو رواج اس سند  
غوامی نے صرف پرتالیں کہانیوں کو اپنے ”طوطی نامہ“ کا موضوع بنایا ہے اور لکھا ہے کہ اس میں وضع وضع کی باتیں آئی ہیں اور طرح طرح کی حکایتیں

۱۔ مقدمہ طوطی نامہ : مرتبہ میر سعادت علی رضوی، ص ۲۰-۲۵، حیدر آباد  
دکن، ۱۳۵۷ء۔





حسن و عشق غوامی کا خاص موضوع ہے مگر مثنویوں سے زیادہ یہ موضوع غزل میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔ غوامی بھی غزل کو عورتوں سے ہاتھ کرتے ان کے ہمزہ و عشوہ، شوخی و طراوی اور حسن و جمال کے اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے۔ جد قلی قطب شاہ کی غزلوں کی طرح غوامی کی غزلیں بھی کیوں کے مزاج سے قریب ہیں۔ بیشتر غزلیں مسلسل ہیں اور ایک ہی کیفیت، تائر اور خیال کا اظہار کرتی ہیں۔ اس کی چند غزلوں میں ڈھولک کی تھاپ سے پیدا ہونے والا ایک ایسا راگ ضرور محسوس ہوتا ہے جو آج بھی دل کو موہ لیتا ہے۔ یہ راگ زیادہ تر چھوٹی چھروں کی نرم خرام غزلوں میں محسوس ہوتا ہے۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے :

کھلے سر تھے کھزار الحمد للہ      اٹھوا! جگ میں بھکار الحمد للہ  
جہاں کا تال آج دھتے ہیں جلا      سعادت کے آثار الحمد للہ  
سوئے ہنٹ میرے جو تھے آج لک سو      دینے جاگ بیکار الحمد للہ  
پہوت دن چھوٹی لال کا آج روزی      ہوا سنجکوں دیدار الحمد للہ  
مرے ذوق شوق ہو آند کیرا      ہوا گرم بازار الحمد للہ  
لظہر متع غوامی اُپر کو کرم کی      ہوازیار ہو خفتار الحمد للہ  
غوامی کی غزلوں میں عشق کا تصور عجازی نہیں ہے اور حقیقی بھی۔ وصل کا لطف بھی ہے اور بھر کا اضطراب بھی۔ باطن کے رموز بھی ہیں اور ظاہر مستی کی کیفیت بھی۔ لیکن زبان و بیان، رنگ و آہنگ کے اعتبار سے ان کی وہ اہمیت نہیں ہے جو محمود، حسن شوق اور ایک صد تک جد قلی قطب شاہ کی غزلوں کی ہے۔ غوامی کا اصل میدان مثنوی ہے اور اس کے بعد قصیدہ ہے۔ جولانی طبع میں وہ جد قلی قطب شاہ سے کم سہی مگر فن کاری اور فن کی ذمہ داری کے اعتبار سے وہ بہت آگے ہے اور قدیم مثنوی کی روایت میں ایک سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے۔ معیار شاعری، اور 'عین' کے بارے میں غوامی نے جو کچھ لکھا ہے وہ آج بھی ہمارے لیے باہمی ہے۔ اس کے ہاں جد قلی سے زیادہ فکر اور توازن کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن جب ہم وہی سے اس کا مقابلہ کرتے ہیں تو وہی آج بھی اس لیے قد آور نظر آتا ہے کہ اس نے لغام و اثر دواؤں کا رخ اس روایت کی طرف موڑا ہے جس کے فراز پر آگے چل کر ولی دکنی کھڑا نظر آتا ہے۔ لیکن

اس کے برخلاف غوامی نے فارسی اسلوب اور امتیاز سخن قبول کرنے کے باوجود وہی کی پیروی فارسی اور زبان ہندوستان والی روایت کا رخ پنجابوری اسلوب کی طرف موڑا ہے۔ اس عمل سے جہاں غوامی پنجابور کے اٹنے ادب کے لیے ایک اہم اثر بن گیا وہاں یہ اثر ہندوی روایت والے اسلوب کو بھی فارسی روایت کے زیر اثر لے آیا اور پنجابوری اسلوب و روایت کا رخ فارسی اسلوب کی طرف مڑ گیا۔ اور یہ کوئی ایسا معمولی کارنامہ نہیں ہے جسے ہم تقاریر انداز کرنے کی جرأت یا غلطی کر سکتے ہیں۔

### دوسرے شعرا :

عبداللہ کے دور حکومت میں قطب زاری نے اپنے مرشد شاہ ابوالحسن کی فرمائش پر، حضرت یوسف شاہ راجو قتال کی مشہور فارسی تصنیف "تحفۃ النصائح" (۱۶۹۵ء/۱۰۹۵ھ) کا دکنی میں منظوم ترجمہ کیا۔ یہ ترجمہ ۱۶۳۵ء/۱۰۳۵ھ میں مکمل ہوا۔ "تحفۃ النصائح" شاہ راجو قتال نے اپنے بیٹے خواجہ ہندہ اواز گیسودراؤ کے لیے لکھی تھی :

گوند جی یوسف گدا در وعظ سخنے چند را  
از پیر خلسہ خوش تھا بوالفتح آن اور پھر

"تحفۃ النصائح" ۵۵ ابواب اور ۹۹ اشعار پر مشتمل ہے۔ شاہ راجو قتال نے جو اپنے زمانے کے برگزیدہ بزرگ اور فارسی کے خوش گو شاعر تھے، اس تصنیف میں دین و دنیا کی ساری نصیحتیں اور معلومات اپنے بیٹے کی تعلیم و تربیت کے لیے فراہم کی ہیں۔ توحید بازی، احکام و ارکان ایمان، عقائد، مغویہ گور، بیانِ علم و فضل، فضائلِ حاجت، وضو، غسل، آدابِ جانبِ پوشیدن، آب خوردن، طعام خوردن، دریاں پیری و جوانی، لاغ بازی، بردِ شطرنج، سیاح، رقص و سرود، بخل و سخا، امر معروف و نہی منکر، آوردنِ عروس بختاہ و بجاہتِ او، غرض کہ کوئی معلوم موضوع ایسا نہیں ہے جس پر اس کتاب میں اظہارِ خیال نہ کیا گیا ہو۔

۱۔ محبوبِ ذی النین، تذکرۃ اولیائے دکن : جلد اول، ص ۳۳۔

۲۔ تحفۃ النصائح : (فارسی) : قلمی، العین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۳۔ دیوان شاہ راجو قتال : (فارسی) : مجموعہ ہازدہ رسائل، خطوطہ العین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

”حفۃ النعاج“ کی حیثیت اس دور میں وہی تھی جو ہمارے زمانے میں مولانا اشرف علی تھانوی کے ”پیشی زور“ کی ہے۔

قطب زاری کا ترجمہ ۸۶ء لشعار اور ۵۵ء ابواب پر مشتمل ہے۔<sup>۱</sup> زبان و بیان کی صفائی اور بیرونی غارسی والی روایت کو اس ترجمے میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ جذبی نقطہ نظر سے یہ کتاب خاص اہمیت رکھتی ہے۔ اس کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور میں ہند و نا ہند کے کیا معیار تھے؟ ادب و آداب کے کیا طریقے تھے؟ جذبات و کمیز میں کن باتوں کو اہمیت دی جاتی تھی؟ لباس اکھانے پینے اور دینے سونے کے کیا طریقے تھے؟ ”پیشی“ کی معاشرے میں کیا اہمیت تھی؟ اور اس کی تعلیم بھی تربیت کا ایک حصہ سمجھی جاتی تھی۔ اس کتاب سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس معاشرے کے طرز فکر و عمل پر کن خیالات و عقائد کی گہری چھاپ تھی۔

اکثر اہل الرائے نے زاری کو ”قطبی و زاری“<sup>۲</sup> لکھا ہے۔ قطبی اور زاری دو الگ الگ شاعر ہیں۔ ”حفۃ النعاج“ کے مترجم کا نام قطب اور قطبی زاری ہے (زاری نہیں) اور قطبی دوسرا شاعر ہے جس کی دو نظمیں ”بہنا نامہ“ اور ”چڑیا نامہ“ ہمارے نظر سے گزری ہیں۔ قطب نام اور زاری قطب کی تصدیق جہاں ”حفۃ النعاج“ کے مذکورہ غزلوں سے ہوتی ہے وہاں اس شعر کے چلے مصرعے سے بھی اس لفظ کی معنویت پر روشنی پڑتی ہے:

بدایاں میں سب کمتر آئے زاری غمخس قطب کا

حفۃ کیا دکھتی زبان شد کی رضا لے میں دھر

قطبی نے (جو قطب زاری نہیں ہے) ”بہنا نامہ“<sup>۳</sup> اور ”چڑیا نامہ“<sup>۴</sup> میں صوفیانہ خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ”بہنا نامہ“ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ غوث اعظم کے سلسلے میں رہت تھا۔ ”بہنا نامہ“ میں اس نے بار بار قطبی قطب استعمال

کیا ہے:

منو کچھ کیا کہے قطبی کی مینا کہ جس مینا کو لادن دین چیتا  
نظم کے آخر میں یہ شعر ملتا ہے:

ارے قطبی نہ کرتوں تکر بھاری کہ ہے تو غوث الاعظم کا بھکاری  
ایک اور جگہ ہے:

قطب دُور کا کشتا ہے قطبی

قدیم بیاضوں میں قطبی کی عزایں اور مرتبے بھی ملتے ہیں اور اس دور میں جب غزل و مرتبے نے اپنے ارتقا کی کئی منزلیں طے کر لی ہیں، ان کی حیثیت تبرک سے وابستہ نہیں ہے۔

اسی زمانے میں شیخ عبد مظہر الدین شیخ لعل الدین ابن نشاطی نے فارسی قصے ”ہسارین الانس“ (مستشفی احمد حسن دیر خیلروسی) کو سامنے رکھ کر ”بھولین“ کے نام سے ۱۰۶۶ھ/۱۶۵۷ء میں دکنہی میں اظہار کیا:

ہسارین جو حکایت فارسی ہے لطافت دیکھنے کی آرسی ہے

ہیں کے باغ کی لے باغیاں ہسارین کی کئی سو ٹریاں

”بھولین“ میں عبداۃ قطب شام کی مدح میں اپنی ۳۸ شعر لکھے گئے ہیں۔ عبداۃ کے دور کا عالم و مقبول موضوع عشق ہے۔ وجہی کی ”سب رس“ میں ”انسان کے وجود میں کچھ عشق کرنا“ موضوع کتاب ہے۔ خواص کی ”سیف الملوک بدیع الجہان“ بھی داستان عشق ہے۔ ”شولی نامہ“ میں اپنی عشق کی داستان کے ذریعے اخلاقی اقدار بیان کی گئی ہیں۔ ابن نشاطی نے ”بھولین“ میں عشق اور

۱۔ (واحد علی الجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی)۔

۲۔ ”بھولین“ کے زیادہ تر غزلوں میں یہ شعر ملتا ہے:

اتھا قارچ لایا تو تو گزار

آگارا سو کون کم تھے تیس ہر چار

شیخ خالد (مرتبہ) ”بھولین“ مطبوعہ الجمن ترقی اردو پاکستان کراچی نے ”بھولین“ کے انہی نسخے کی بنیاد پر ”تیس“ کے بجائے ”بہست“ کے لفظ کو دیکھ کر اس کا نام تبدیل کیا۔ عبداۃ قادری مروری مرحوم سے اتفاق کرتے ہوئے ۱۰۶۷ھ مقرر کیا ہے۔ ”آگارا سو“ کے ساتھ تیس کا لفظ مقابلہ ”بہست“ کے زیادہ موزوں معلوم ہوتا ہے۔ ہمارا خیال ہے کہ ”بھولین“ کا یہ تصنیف ۱۰۶۶ھ ہی ہے۔ (ج۔ ج)

۱۔ حفۃ النعاج (اردو): قطب زاری، غزلوں کا الجمن ترقی اردو، پاکستان، کراچی۔

۲۔ دکن میں اردو: ص ۹۲، اردو اکادمی سندھ کراچی، ۱۹۶۰ء۔

۳۔ اردوئے مدیم: ص ۶۸، مطبوعہ نولکشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۶۰ء۔

۴۔ بہنا نامہ: (الہی)، الجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۵۔ چڑیا نامہ: (الہی)، مملوکہ النور اردو وی حدیثی، کراچی۔



عشق بازی کے راز کھولنے ہیں :

مراہر عشق کے ہے اس میں رازانہ کتنے سو عشق بازی عشق بازیانہ  
ایستہ وسطی کا ذہن بادشاہ اور شہزادوں شہزادیوں کے علاوہ کسی اور  
داستان کا تصور مشکل سے کر سکتا تھا ۔ ”بھولین“ میں بھی کچھ بن کے بادشاہ  
کی کہانی پیش کی گئی ہے جو خواب میں ایک درویش کو دیکھتا ہے اور اس  
کی تلاش میں اپنے خادم کو روانہ کرتا ہے ۔ خادم کسی نہ کسی طرح درویش  
کو تلاش کر کے بادشاہ کی خدمت میں پیش کر دیتا ہے ۔ یہ درویش بادشاہ کو  
کشمیر کے بادشاہ اور گل و بلبل کی ایک عجیب و غریب داستان سناتا ہے جس  
میں کشمیر کا بادشاہ اسم اعظم کی انگوٹھی سے گل و بلبل کو انسانی روپ میں واپس  
لے آتا ہے اور ان دونوں کی شادی کر کے شہزادے کو اپنے درباریوں میں شامل  
کر لیتا ہے ۔ ایک دن کشمیر کا بادشاہ شہزادے سے نصیحت کی فرمائش کرتا ہے اور  
شہزادہ اسے وہ کہانی سناتا ہے جو ایک بزرگ نے کسی بادشاہ کو اس کی  
فکر بندی و پریشانی دور کرنے کے لیے سنائی تھی ، اور جس نے بادشاہ کو ایک  
ایسا منتر بھی سکھایا تھا جس سے وہ خود کو برکت یا ملوثی کے روپ میں تبدیل  
کر سکتا تھا ۔ بیان یہ قصہ منٹوی ”کلمہ والا چشم راز“ سے مشابہ ہو سکتا ہے ۔  
بادشاہ اپنے وزیر کے قریب میں آکر اپنے راز کو کہتا ہے اور گوناگون  
مشکلات سے گزرنا آہستہ آہستہ روپ میں واپس آ جاتا ہے اور دوبارہ  
تقت نشین ہو کر دام عقی دیتا ہے ۔ ایک دن بادشاہ اپنے ایک وزیر سے پوچھتا  
ہے کہ آخر بدبخت وزیر نے ایک عورت کے بچے سے حاصل کیا ہوا  
تقت و تاج ، کیوں اور کیسے گھوایا ؟ تو وزیر اسے ملکہ عجم کے بادشاہ کا قصہ  
سناتا ہے ۔ اور یہاں ”بھولین“ کی آخری اور طویل داستان شہزادہ سہرہ بادیوں اور  
شہزادی عجم سنہرے بیان ہوتی ہے ۔

”بھولین“ میں سارے داستان ادب کی طرح قصہ در قصہ کی تکنیک میں لکھی  
گئی ہے ۔ کہانی بیان کرنے کا طریقہ وہی ہے جو ”الف لیلا“ میں مشاہد ہے ۔ اور نہ  
صرف اس دور کی ساری منٹویوں میں بلکہ انیسویں صدی عیسوی تک کی ساری  
منظوم و منثور داستانوں میں نظر آتا ہے ۔

اپنے نشاطی نے ہمیں اشعار کی اس منٹوی میں سلیقے کے ساتھ اپنے شاعرانہ  
جوہر دکھائے ہیں ۔ چاندنی رات ، خلوع و غروب آفتاب اور صبح کے مناظر  
دلچسپ ہیں اور رزم و یوم کے نقشے بھی توازن کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں ۔  
جتنی کہ اپنے نشاطی نے قصہ در قصہ کے بیان میں بھی قی توازن کو برقرار رکھا

ہے اور ہر مقام پر قصے کے مرکزی کردار اور قصے کی بنیادی اہمیت کا خیال  
رکھا ہے ۔ منٹوی میں بہت سے کردار آئے ہیں اور ان نشاطی ان کرداروں کے  
خود خیال قابل ذکر انفرادیت کے ساتھ ، شعر کی زبان میں ، اس طور پر  
اُبھارتا ہے کہ کردار ہمارے ذہن میں محفوظ رہ جاتے ہیں ۔ بادشاہ خواب میں  
ایک درویش کو دیکھتا ہے ۔ اپنے نشاطی اس درویش کی تصویر یوں پیش کرتا ہے :  
سو دیکھا خواب میں درویش کوں ایک دایا کے عاقبت اندیش کوں ایک  
ہے تن پر پیریں اوجھلا چھپلا کمر باندھا ہے ایک ہارنکم شولا  
بدایا ہے چھوڑ شولا سر ہو دستار عبا پکڑا ہے ایک زلکین طرح دار  
کہ ہے سکہ پر عبادت کا تھیلی لیا ہے بات میں اپنے مصطفیٰ  
اگرچہ لوہو سون سب آنگ خالی ولے سجستے کی تھیں اوس سکہ بولالی  
کھڑا ہے آکر یوں دربار آنگے او شہنشاہ کے مبارک دار آنگے او  
کھڑے آچھنے ہیں جیوں ہر یک کوئی آ رہا کی انتظاری سات گویا  
ایسی تصویریں ”بھولین“ میں بار بار ہمارے سامنے آتی ہیں ۔ ”بھولین“ کی ایک  
خصوصیت اس کا زور بیان ہے ۔ اس زور بیان کو پیدا کرنے کے لیے وہ کثرت سے  
موزوں تشبیہات کا استعمال کرتا ہے جس سے خیال و احساس آہستہ آہستہ  
اُجھکتے ہیں : مثلاً دربار میں بادشاہ بیٹھا ہے ۔ یہ ایک عام سی بات ہے ۔ لیکن  
اپنے نشاطی بادشاہ کی بڑائی ، اہمیت ، شان اور دہشے کو ”رضوان“ کے حوالے سے  
اس طور پر اُبھارتا ہے کہ سارا ماحول زندہ ہو جاتا ہے :

دینیا اوس ٹھار ہر ہوں او جہالیان کہ جیلوں فردوس میں بیٹھا ہے رضوان  
خادم ڈھونڈتے ڈھونڈتے درویش تک پہنچتا ہے اور زمین پر سر رکھ کر اس سے  
مخاطب ہوتا ہے ۔ یہ کہہ کر کہ جسے قلم قلمے پر اپنا سر رکھتا ہے ، اپنے نشاطی  
نے اس منظر کو کتنا جوتا جاگتا بنا دیا ہے :

رکھیا خادم اوسے دیکھ میں بھڑی ہر لفظ پر جیوں قلم رکھتا ہے ہر  
اسی طرح بادشاہ اور درویش کی ملاقات کو وہ یوں بیان کرتا ہے :

ملیا القصب آ درویش شہ سون کیا گویا قرآن برجیس سے سون  
گل لالہ میں کالا زبر اس طرح دکھائی دیتا ہے :

دے ہوں ہوں میں لانے کے کالے چوہا جیلوں لعل کے پتالے میں گھالیے  
عشق میں شہر جہان کی تصویر دیکھئے :

ضعیف ایسا ہوا اوس دود سون میں اجل ملجوعہ پیریں میں ڈھنڈا سکے ہیں

اظہار کا یہ تخلیقی عمل 'بھولین' میں ہر جگہ مشا ہے اور اس خصوصیت کی وجہ سے 'بھولین' کا طرز "ادبی طرزِ ادا" بن جاتا ہے۔

ابن نشاۃ بنیادی طور پر اشعار پر داز تھا لیکن اس دور میں شعر و شاعری کی قدر و منزلت دیکھ کر اسے یہ خیال پیدا ہوا کہ وہ بھی اپنی جودتِ طبع کا اظہار شاعری کے ذریعے کرے۔ عالم جوانی میں اس نے 'بھولین' لکھی اور یہ اس کی شاعری کا پہلا اور آخری نمونہ ہے۔ 'بھولین' میں اس نے خود اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے :

اے اشعار میرا میل دائم طبیعت کون میری ہے حظ ملایم  
سمجھو ہر کس کون میرا طبع ہوتا ککھر میں ایک دکھایا ہوں بھولا  
اس موقع پر اسے وہ اساتذہ یاد آئے ہیں جو اس کی شاعری کی حقیقی معنی میں داد دے سکتے تھے :

نہیں او کیا کروں فیروز استاد جو دیتے شاعری کا کچھ میری داد  
اے صد حیف جو ہیں سید محمود کہنے ہانی کو ہانی "دود کوں دود  
نہیں اس وقت ہر او شیخ احمد سخن کا دیکھتے بالذات سو میں حد  
حسن شوق اگر ہوتے تو فی الحال ہزاراں بھیجتے رحمت سنجہ اہوال  
اچھے تو دیکھتے "ملاں خیالی" تو میں یونیا ہوں سو صاحب کمالی

جہاں یہ سوال سامنے آتا ہے کہ آخر ابن نشاۃ کو فیروز، محمود، احمد، حسن شوق اور خیالی کیوں یاد آئے؟ اس کا جواب ہمیں اس دور کی روایت میں ملتا ہے۔ یہ وہ اساتذہ کرام تھے جنہوں نے فارسی رنگ و آہنگ، اسالیب و اصناف کی روایت کو اردو شاعری اور زبان کے مزاج میں سمونے کا تخلیقی عمل کیا تھا۔ شیخ احمد گجرات سے گولکنڈا آئے اور "یوسف زلیخا" لکھی تو اس میں عربی و فارسی الفاظ سے اجتناب کا درس دیا لیکن "لیلیٰ جہنوں" میں وہ اس رنگ و سخن کو ترک کر کے گولکنڈا کے ہم عصر شعرا کی طرح، فارسی اسلوب کی "پہلہ غریبہ" پر چلے ہوئے نظر آتے ہیں۔ خصوصیت سے احمد کی غزلیں تو فیروز، محمود، خیالی اور شوق کی طرح اس نئے رجحان کی نمائندہ ہیں۔ فیروز، محمود اور خیالی، جد الی قطب شاہ سے چلے کے شاعر ہیں اور ۱۵۷۰/۱۵۸۰ء سے چلے وراثت پا چکے تھے۔ حسن شوق نے طویل عمر پائی اور ابن نشاۃ نے جب شعور کی آنکھ کھولی تو حارے دکن میں استاد شوق کا لام بہ صرفہ گویا رہا تھا بلکہ شوقی اس روایت کے منفرد نمائندہ بن چکے تھے جس پر آگے چل کر

حضرت ولی نژاد اہللال فرماتے والے تھے۔ شاعری کی اسی روایت کو ابن نشاۃ نے بھی قبول کیا اور "بھولین" میں فارسی رنگ، اسلوب اور انداز فکر کے بھول کھلائے۔ اس تخلیقی رجحان کو قبول کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ 'بھولین' کے اظہار میں روان آگئی، اندازِ بیان سنور گیا اور ایک ایسی سادگی پیدا ہو گئی جو آج بھی بھول معلوم ہوتی ہے۔

ابن نشاۃ کے اشعار پر داز ہونے کے باعث 'بھولین' میں یہ خصوصیت پیدا ہو گئی ہے کہ دوسرے شعرا کے برخلاف اس میں عربی و فارسی الفاظ صحتِ املا و تلفظ کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں۔ یہاں ضرورتِ شعری کے لیے صحتِ تلفظ و املا کو قربان کرنے کی کم سے کم کوشش کی گئی ہے۔ اس سلسلے کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس مثنوی میں حسنِ شعری کے جواہر نکھارنے کے لیے صنائعِ بدائع کو شعوری طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ قافیہ کی صحت کا بھی خیال رکھا گیا ہے اور فارسی فنِ شاعری کے ہنر کو بھی التزام کے ساتھ بولا گیا ہے۔ آج سے تقریباً سو تین سو سال پہلے کی شاعری میں ابن نشاۃ کا یہ شعوری ہنر خاص اہمیت کا حامل ہو جاتا ہے۔ اس کی طرف اس نے "بھولین" میں بھی اشارے کیے ہیں :

چکوئی صنعت سمجھتا ہے سو گہانی

وہی سمجھے میری ہو لکھ دان

وہی سمجھے سمجھ ہے جسکوں کچھ بات

جو میں بالذات ہوں ہو صنعت سون ایات

پتر کولی ہیں دیکھیا سو میں دیکھایا

صنائع ایک کم چالیں لایا

پر یک مصرعہ اوپر ہو کر پید خوب

رکھیا ہوں قافیہ لیا مستند خوب

'بھولین' کی یہ التفادیت ہے کہ ابن نشاۃ نے "نظم" میں "الشاعر" کی خوبیاں شامل کر دی ہیں۔

"بھولین" کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اس دور میں غزل کا مرثیہ جاری دوسری اصنافِ سخن کے مقابلے میں سب سے بلند تھا اور اس لیے ابن نشاۃ مثنوی لکھتے وقت اپنی نظم گوئی کا جواز پیش کرتا ہے۔ غزل اور نظم کی یہ بحث، جو پہلی بار ابن نشاۃ نے اٹھائی ہے، اردو فارسی میں آج بھی جاری ہے۔ ابن نشاۃ نے لکھا ہے کہ اگر غزل نہ کہیں جائے تو یہ کولی



”غلامی“ کی بات نہیں ہے۔ اور ذلیل یہ دی ہے کہ آخر لڑوسی اور غلامی کے کون سی غزلیں کہیں ہیں ؟

غزل کا مرتبہ گروہ اول ہے بولے ہر بیت میرا ایک غزل ہے  
غزل گر نہیں کہے تو نہیں ہے غلامی جو کچھ بولے سو ظاہر ہے غلامی  
غزل نہیں طوس کے استاد کوں ایک پتہ اڑنا کو شہنامہ منے دیکھ

ابن نشاطی تک پہنچتے پہنچتے غزل کی وہ روایت، جو محمود، فیروز اور خیالی نے فارسی شاعری کی پہری میں اختیار کی تھی اور درمیان میں جس کا سب سے ممتاز نمایندہ حسن شوق تھا، اس دور میں سب سے بلند مرتبہ صنفِ سخن بن کر معاشرے میں رواج پا چکی تھی۔ ادب، ذہن، فکر، معاشرت، کلچر اور خیال کی تاریخ میں یہ کہیں نہیں ہوتا کہ ایک شخص آئے اور غزلات کے جنگل میں ایک دم سے سیدھا اپنا راستہ بنانا چلا جائے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب ہر سوں تک بہت سونے لگے اپنے اپنے طور پر اس جنگل میں سے بار بار گزرنے کی کوشش کی ہو اور اس کوشش سے ایسے حالات پیدا کر دے ہوں کہ ایک شخص آئے اور ان سب کی کوششوں اور کوششوں سے لالہ آٹھاتا، فکر و عمل کے دکھ جھیلنا، راستہ بنانا، اس پر سے گزرتا چلا جائے۔ اگر اس دور تک غزل کو یہ مرتبہ حاصل نہ ہو چکا ہوتا تو ولی دکنی کی غزل ہوں اس طور پر وجود میں نہیں آسکتی تھی۔ ارتقا کی ہر غزل پر ایک ایسا ہی ولی پیدا ہوتا ہے جو اپنے پیش روؤں کی جاری صلاحیتوں، دریافتوں اور اسکات کو سمیٹ کر اپنی ذات میں جمع کر لیتا ہے اور اس روایت کو مورچ بنا کر چسکا دیتا ہے۔ ابن نشاطی کے محمولہ بالا یہ تین شعر اردو شاعری کے ایک اہم ادبی رجحان کو سامنے لاتے ہیں۔

ابن نشاطی نے شاعری کے دو بنیادی اصول بتائے ہیں :

۱۔ صنائع بدائع، صحت قافیہ اور خوب صورت تشبیہات شاعری کی چان ہیں۔

۲۔ فن شاعری غالب فن ضرور ہے لیکن ”غالی بات“ سے کام نہیں چلتا جب تک کہ اس میں کوئی نصیحت پوشیدہ نہ ہو : ”نصیحت“ اور ”صحت“ کے مل کر ایک ہو جائے سے بلند شاعری وجود میں آتی ہے۔

ابن نشاطی نے شاعری کے اس راستے پر کامیابی سے چلنے کی کوشش کی ہے۔ یہ اہمیت اس دور کے دوسرے شاعر جنیدی کو حاصل نہ ہو سکی جس نے

۱۹۱۰ء/۱۳۲۹ھ میں ”اساتذہ نیکر“ کے نام سے ایک مثنوی لکھی تھی اور جسے عبداللہ قطب شاہ نے ۱۹۲۰ء/۱۳۳۹ھ میں ”مرکبات“ کے عنوان پر غزل کیا تھا۔ اس زمانے میں معراج نامے، وقایع نامے اور قلندر نامے کثرت سے لکھے گئے۔ ان کو پڑھنے کے لیے عافیں مستعد ہواہیں، شہرینی تصنیف ہوئی اور سنت پوری ہونے پر میلاد اور یاران معراج کی عافیں مافی جالبی۔ معاشرے میں عام رواج کی وجہ سے اکثر شعرا نے ان موضوعات پر طبع آزمائی کی۔

سید بلاقی نے ۱۹۵۹ء/۱۳۳۹ھ میں ”معراج نامہ“ کے نام سے ایک نظم لکھی جس کے نسخے ٹبرس، لندن، حیدرآباد اور کراچی کے کتب خانوں میں محفوظ ہیں۔ ان نسخوں کی کثرت سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ”معراج نامہ“ اپنے دور میں بہت مقبول تھا اور محفل میلاد کی معاشرتی و مذہبی ضرورت کے پیش نظر لکھا گیا تھا :

اگر کوئی پڑے گا تو اوسکوں ثواب  
نہ کہنے میں آتا ہے اوسکا حساب

اس کی ہر رواں ہے جسے مخصوص قلم میں لے کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے۔ ہمارا کا یہ ”معراج نامہ“ ایک صدی سے زیادہ عرصے تک اتنا مقبول رہا کہ بالقرآن (۱۳۲۰ء/۱۳۴۰ھ) نے ”ہشت بہشت“ میں اور شہباز کے مرید شاہ کمال (۱۳۵۸ء/۱۳۷۸ھ) نے اپنے ”معراج نامہ“ میں اس کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ بلاقی نے اپنے معراج نامے میں غلط روایات اپنی نظم کو دی ہیں۔

بلاق کسی دربار سے وابستہ نہیں تھا اسی لیے اپنے ”معراج نامہ“ میں سلاطین کو لکھنے کے عقائد کے برخلاف ”پہاڑ یاران“ کی طرح اپنی لکھی ہے۔ اس مثنوی کی عبارت تکلف و تصنع سے پاک ہے اور اظہارِ زبان سیدھا سادہ ہے۔ خواہی رنگہ

۱۔ اس مثنوی کا ایک نسخہ کتب خانہ لیبو سلطان میں موجود تھا۔ ”اردو ادب“ قدیم“ ص ۷۰۔ اور دو نسخے اسرائیل لائبریری گلہ پور اور ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ میں موجود ہیں ”دکن میں اردو“ ص ۶۸۔

۲۔ معراج نامہ : (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان کے علاوہ آٹھ اور قلمی نسخے میری نظر سے گزرے جن میں سید نصیب ۵۶، ۵۷ دیا گیا ہے۔ (چیل چالیں)

۳۔ ہشت بہشت : از حد پتھر آگہ (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۴۔ معراج نامہ : از شاہ کمال (قلمی)، ایضاً۔

ایدا کرنے کے لیے ہلائی نے ایسی خفیف روایات کو بھی شعر کا جامہ پہنایا ہے جو عوام میں مقبول و مروج نہیں؛ مثلاً یہودی کی وہ روایت جس میں بتایا گیا ہے کہ جیسے ہی وہ نہانے کے لیے پانی میں اترا اور ڈبکی لگائی تو ایک حسین و جمیل عورت کی شکل میں تبدیل ہو گیا۔ عورت بننے کے بعد اس کے حسن و جمال کی تعریف ہلائی نے ویسے ہی مبالغہ آمیز انداز میں کی ہے جیسی ہمیں بدیع الجبال، زلیخا، مشتری، چندر بدن اور سین یو وغیرہ کے ذکر میں ملتی ہے۔

عبداللطیف نے اس دور میں مولود لائے اور وفات لائے لکھے۔ نصیر الدین واسطی<sup>۱</sup> مرحوم نے عبداللطیف کا تخلص عابز بتایا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ عاجز لغوی معنی میں اسی طرح استعمال ہوا ہے جس طرح احمق، خاکسار اور خادم کے الفاظ نام کے ساتھ آج بھی لکھے جاتے ہیں۔ عبداللطیف کا وفات نامہ<sup>۲</sup> (۱۰۷۰ھ/۱۶۶۳ع) اس زمانے میں بہت مقبول ہوا۔ اس میں آنحضرتؐ کی وفات کے حالات تفصیل سے نظم کیے گئے ہیں۔ چنانچہ کہ مسلسل مسیّت اور تہیز و تکفین اور صحابہ کرام کے تاثرات بھی دل نشیں انداز میں بیان کیے گئے ہیں۔ شعر میں پورا نام عبداللطیف بطور تخلص استعمال کیا ہے۔ زبان و بیان میں زور، ثروت اور روایت کا احساس قوی ہوتا ہے لیکن بھرپور جبرمی وہ ادبیت و شعریت، جس سے روایت آگے بڑھتی ہے، عبداللطیف کے "وفات نامے" میں نظر نہیں آتی۔ یہی زبان صاف ہونے کے باوجود ادبی سطح پر روایت کی بے مزہ تکرار کا احساس ہوتا ہے۔ عبداللطیف نے وفات نامے میں یہ بھی بتایا ہے کہ اس نے اسے فارسی سے دیکھنی میں ترجیحہ کیا ہے۔ آخری شعر میں، جیسا کہ ہم نے کہا ہے، عابز کا لفظ لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے:

کیا ترجیحہ اسکوں دیکھنی زبان ولے ہر کسے زہب ہونے عیان  
اتنے سال پیہر کہ ہجرت کیرا ہوا اوس وقت دیکھنی بو ترجیا  
کہ دس سو اوپر شصت ہوز چہارده الہا چاند اول زینع نیک ماہ  
کہ ہوں بندہ عابز ہدرکہ اللہ کہ عبداللطیف دین مسکر اللہ  
محظّم نے ۱۰۸۰ھ/۱۶۶۹ع میں "معراج نامہ"<sup>۳</sup> لکھا اور اس زمانے میں

"قلندر نامہ"<sup>۴</sup> کے نام سے ایک نظم بھی تحریر کی۔ "معراج نامہ" میں واقعات معراجؐ کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ اس کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کا ہر عنوان ایک شعر سے شروع ہوتا ہے اور عنوان کے سب اشعار ایک ہی پیر اور ردیف و قافیہ میں لکھے گئے ہیں۔ ان سب اشعار کو اگر یکجا کر دیا جائے تو ایک الگ نظم بن جاتی ہے جس میں سارے "معراج نامہ" کا خلاصہ آ جاتا ہے۔ اس دور میں زبان و بیان کا عام کہنہ اتنا بدل چکا ہے کہ یہ تیزی کے ساتھ پچھلے چھپس سال کی زبان سے مختلف ہو جاتی ہے۔ اس لیے معظّم کے "معراج نامہ" اور "قلندر نامہ" کی زبان نسبتاً حال معلوم ہوں ہے۔ "قلندر نامہ" میں معظّم نے قلندری کی اہمیت اور قلندر کی صفات پر روشنی ڈالی ہے۔ "قلندر نامہ" کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ معظّم امین الدین اعلیٰ (م۔ ۱۰۸۶ھ/۱۶۷۵ع) کا مرید تھا:

مریدے از دو سب راز کھولے امین حقیقت انون کا بو اولے امین  
معظّم نے غزلی<sup>۵</sup> بھی لکھنی ہیں لیکن یہ غزلیں اردو شاعری کی روایت کی تکرار تو کرتی ہیں، آگے نہیں بڑھتیں۔ معظّم نے "اسے حرف" بھی لکھی ہے۔ "اسے حرف" کی روایت گام دہنی، میراجی شمس المصباح، اور امین الدین اعلیٰ کے ہاں بھی ملتی ہے اور پنجابی کی خاص صنف سخن ہے جس میں حروف تہجی کے اعتبار سے ہر شعر کا پہلا لفظ لایا جاتا ہے۔ یہی اہتمام معظّم نے کیا ہے:

الف آمد میں غفی الہا سو شوقوں باہر آیا  
حرف ہوں روپ بدل کر لیم کا گھنگٹ لایا  
ب باندہ رشتہ روز ازل ہوں عشق محبت مارا  
کل میں چنگوں حق نے کیا لہم ہزارا

اسی انداز سے ساری نظم چلتی ہے۔

لحوصی کی "میرا سوتلی" اتنی مقبول ہوئی کہ اس قصے کی تفصیل اور جزئیات کو چھوڑ کر کئی شاعروں نے اسے اپنی اپنی مشنوں کا موضوع بنایا۔

وضاحت

- ۱۔ امیر دستر مخطوطات، کتب خانہ سالار جنگ۔
- ۲۔ وفات نامہ: عبداللطیف، مخطوطہ امین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
- ۳۔ معراج نامہ، معظّم (قلبی)، ایضاً۔
- ۴۔ قلندر نامہ، معظّم: (قلبی)، مخطوطہ امین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
- ۵۔ بیاض (قلبی) امین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔



میلادی ۱۶۹۹ء میں اسی قصے کو "نہتا و نورک" کے نام سے قلم بند کیا۔ یہاں قصہ آمزی کے ساتھ آگے بڑھتا ہے اور جہاں غفلت کے وہ اخلاقی چیلر، جن پر عوامی نے زور دیا ہے، کم و بیش غائب ہو جاتے ہیں۔ اس مثنوی کی زبان عوامی کی زبان سے لڑ رہے اور زبان کا "ریختہ" کے معیار کی طرف بڑھنے کا رجحان بھی بالکل اور دیا دیا سا ہے۔

### اردو نثر :

وجہی کی "سب رس" (۱۰۳۵/۸۱ء) میں، جس کا تفصیلی مطالعہ ہم پہلے صفحات میں کر چکے ہیں، دو باتیں قابل ذکر تھیں؛ ایک تو یہ کہ وجہی نے پہلی بار اردو نثر کو فارسی نثر کی سطح پر لانے کے لیے شعری کوشش کی تھی اور دوسرے یہ کہ اس منزل سے اردو نثر کو ایک ادبی اسلوب بھی دیا تھا۔ "سب رس" پہلی تصنیف ہے جس کا موضوع مذہبی نہیں ہے اور جس کا اسلوب ادبی اسلوب کے دائرے میں آتا ہے۔ وجہی کو اس لیے ہم "نثر کا فنکار" کہہ سکتے ہیں۔ وجہی سے پہلے اور اس کے بعد کے مذہبی رسائل میں، جو تبلیغی مقصد کو کم علم عوام تک پہنچانے کے لیے لکھے گئے تھے، اسلوب کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ اگر کسی تصنیف میں ادبی صفات آ بھی گئی ہیں تو وہ محض ضمنی بلکہ اتفاقی ہیں۔

یہ دور بنیادی طور پر فارسی سے ترجمے کا دور ہے۔ اہتاف و ہور اور اسالیب کی پیروی کے ساتھ ساتھ گیارہویں صدی ہجری کی ساری قابل ذکر تصانیف نظم و نثر فارسی سے ترجمہ یا اقتداء کی گئی ہیں۔ ترجموں کے ذریعے فارسی تہذیب اور اس کا طرز احساس نہ صرف اردو تہذیب و ادب کے بچنے کا بار بن جاتے ہیں بلکہ برعکس کی تہذیب اور اس کے ادب کو بھی نیا رنگ و نور اور نئی زندگی عطا کرتے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے متفرق مذہبی رسائل کے علاوہ اس دور میں دو نام خاص طور پر قابل توجہ ہیں؛ ایک میراجی خدائما کا اور دوسرا میراں یعقوب کا۔ ان دونوں ہزرگوں نے فارسی تصانیف کو اردو کے قالب میں ڈھالا اور اس کے محاوروں، وزنوں، لہجے اور آہنگ کو اردو میں اس طور پر سمجھا کہ مذہبی نثر نے بھی منفرد شکل اختیار کر لی۔ اس نثر پر قرآنی اسلوب،

طرز اور ساخت کا اثر گہرا ہے۔

میراں جی حسین خدائما (۱۸۱۰ء - ۱۸۱۰/۲۸۱ء - ۱۸۹۳ء) عید اللہ قطب شاہ کی سرکار میں ہزاروں کے جمندار تھے۔ دیانت و فرض شناسی کی وجہ سے بادشاہ کو ان پر بڑا اعتماد تھا۔ کسی سلسلے میں بادشاہ نے سفارت پر انہیں بجاہور بھی بھیجا تھا۔ واپس ہو رہے تھے کہ معلوم ہوا امین الدین اعظمی (۱۸۶۰-۸۶ء - ۱۸۶۵/۸۱ء) حجرہ چٹانہ کشی سے باہر آئے ہیں۔ میراں جی بھی دیدار کے لیے گئے اور اعظمی کے اس سوال پر کہ "یہ پتھر کیا کہتا ہے؟" جب خدائما نے یہ جواب دیا کہ "ہیں پتھر کہتا ہے جو امین الدین تھا وہ خدا ہوا۔ جو خدا تھا وہ امین الدین ہوا" تو وہ ان کا ہاتھ پکڑ کر حجرے میں لیے گئے اور چند ساعت میں اپنا بدن بنا کر رخصت کیا۔ میراں جی فتاویٰ الشیخ کا درجہ حاصل کر کے باہر آئے تو امین الدین اعظمی نے فرمایا کہ "جو امین الدین تھا وہ میراں ہوا۔ جو میراں تھا وہ امین الدین ہوا"۔ "حیدر آباد واپس آ کر شاہی ملازمت ترک کر دی اور یاد اللہی میں مصروف ہو گئے۔ اس زمانے میں اپنے خیالات کی اشاعت و تبلیغ کے لیے چند رسالے مکتوب و ترجمہ کئے جن میں "چهار وجود" "الفرح" "مہدات ہمدانی" اور "رسالہ قریہ" قابل ذکر ہیں۔

"چهار وجود" میں خدائما نے سوال و جواب کی شکل میں تصوف کے اس مخصوص فلسفے کی تشریح کی ہے جو جامع اور اعظمی کے سلسلے کے ساتھ مختص ہے۔ اس رسالے میں خدائما نے تصوف امینہ کے ان تمام بنیادی تصورات کو سمیٹ کر یکجا کر دیا ہے جس پر متعدد رسالے لکھے گئے ہیں۔ اس رسالے کی خصوصیت اس کا اختصار ہے۔ اس کے مطالعے سے تصوف امینہ کا خلاصہ سامنے آ جاتا ہے۔ "کلمۃ الحقائق" کی طرح پہلے سوال آتا ہے جو طالب کی طرف سے ہے، پھر اس

۱۔ قدیم اردو: جلد دوم، "شمالی الانتقاء" مرتبہ بدیع حسینی، ص ۱۳۹، حیدر آباد دکن، ۱۹۶۷ء۔

۲۔ قدیم اردو: جلد دوم، ص ۱۳۹، حوالہ شمالی الانتقاء، فلس، ص ۲/۲۔ کتب خانہ سالار جنگ حیدر آباد۔ تذکرۃ اولیائے دکن: جلد دوم، ص ۱۵۹ میں سنہ ولادت ۱۸۱۰ء دیا ہے۔ خدائما کے سلسلے میں میراں یعقوب کا ماحظ سب سے مستند مانا جا سکتا ہے اور انہوں نے ۱۸۱۰ء لکھا ہے۔ (ج۔ ج)

۳۔ تذکرۃ اولیائے دکن: جلد دوم، ص ۱۵۵۔

۴۔ تذکرۃ اولیائے دکن: جلد دوم، ص ۱۵۶-۱۵۷۔

۱۔ مینا و نورک: (فلسی) غزلطہ، انجمن فنی اردو پاکستان، کراچی۔





طرح صاف ہے اور اسلوب نے ، جو روان اور واضح ہے ، خود خدا ہما کی اثر کو شہادت سے متاثر کیا ہے ۔ ترجمے کس طرح زبان و بیان کے اسلوب کو متاثر کرتے اور بدلتے ہیں ؟ ”شرح تمہیدات ہمدانی“ کا یہ ترجمہ اس کا ثبوت ہے ۔ اس ترجمے میں طرز کی کوئی انفرادیت نہیں ہے لیکن یہاں مذہبی اثر ایک ایسی شکل بنانے میں ضرور کامیاب ہو گئی ہے جس پر آنے والی لسلوں کے لئے چلتا ایسا آسان ہو گیا ہے ۔ میراں یعقوب کا ترجمہ ”شہائل الاقنیا“ لٹری کی اس روایت کو آگے بڑھاتا ہے ۔

میراں یعقوب نے خدا کا یہ لفظ قرینیت حاصل کیا تھا ۔ اور جیسا کہ ”شہائل الاقنیا“ کے دیباچے میں لکھا ہے ، ”ہمیشہ ان کی غناوت کی نظر سون پرورش پاتا تھا ، پور دن دن اس شمعور پور ہوش میں آتا تھا ۔ جب بلوغت میں آکر دستِ بہمت کا نعمت پایا تب ارشاد پور تائین کی لنت سون آگھایا ۔ شریعت ، طریقت کے وزا وزا (وضع وضع) کے نیوے چکھائے ، پور حقیقت و معرفت کے جنس جنس گمانے دیکھائے ۔ پورے ظاہر کون پاک کیے ، ذکر پور مراقبان سون پور باطن کون صاف کیے فکر پور مشاہدان سون“ ۱۔ خدا کا اظہار (۱۶۹۳/۸۱ء) کے بعد جب ان کے پیشے علی ابن الدین سجادی نشین ہوئے تو الہیوں نے ”انہی حیات کے وقت میں منجے اشارت کیے تھے جو کتاب ”شہائل الاقنیا“ کون ہندی زبان میں لیاوے تا ہر کس کون سمجھو جاوے ۔ اس وقت منجے پھیا تہیں تاکہ اونو یک ہزار ستر ہر آٹھویں سال کون وحلت کیے ہزاں انو کے بھانجے ، عاراض حق رسیدے ، عارفان کے نور دیدے ، مصطفیٰ کے کھنچے ، سرخشی کے تین شاہ میراں ابن سید حسین سلمہ اللہ تعالیٰ کے خلافت کے زمانے میں لکھنے کا شروع کیا اور ۸۳۰-۱۶۹۳/۸۱ء میں مکمل کیا۔“

”شہائل الاقنیا“ رکن عباد الدین دیر معنوی کی تصنیف تھی جو شاہ برہان الدین غریب (م) ۱۶۹۳/۸۱ء (ع) کے سرید اور اپنے وقت کے ایک چہید عالم اور وسیع البطالمہ انسان تھے ۔ میراں یعقوب نے لکھا ہے کہ ”انہو ہوت مدت تک یوزگان کے ہوت کتاباں پور رسالے مطالعہ کئے تھے ۔ اس کتاباں تھی ہر یک زبان علاحدہ کر کر یو کتاب فارسی لکھے ۔“ حضرت غریب اُس وقت تک وفات پا

جاتا ہے اُسے جانتا ہے ۔ اس باج ’دوسرے کون رکھتا نہیں ۔ اپنا رنگ کرنا ہے ۔۔۔ اس کا معنی عشق میں جسے جیو نہیں ہے او آسکے کا ۔ جیو بھی ہوتا پور عشق بھی ہوتا یوں توں ناچہ ہوسی ۔ پور عشق تھی جسے کونی پھریا اُسے دارو تہیں ۔ عشق میں جیکونی کہے کہ اُسے عشق ہے تو او عشق نہوئے ۔ اُسے دوست خدا کو اہڑا فرض ہے پور اہلاک ہے کہ جس جان تھی خدا کون اہڑا جاتا ہے کر ، یوں خدا کے طاقبان او عاشق ہونا فرض ہے ۔ عشق بدھے کون لگ اہڑا ہے ۔ کر عشق اس بدل فرض ہوا ہے خدا کی بات میں ۔ اُسے دوست بھنوں کی ناد توں ہو جوں او لیلیٰ کا نازن سن کر عاشق ہوا پور جیو کی بازی کھلیا ۔ جیکونی لیلیٰ کے عشق تھی کٹارے ہے اُسے کیا خبر ہے پور کیا لکر ہے ۔ بھنوں پر فرض تھا لیلیٰ کا پور تہیہ پر خدا کا فرض کیا نہیں ہے کہ تہوں خدا کا عاشق ہوا پور خدا کا نازن او چوں لیا ، یوں لینا پور خدا کا خیال صورت دیکھنا ۔۔۔ ۱۔“

خدا کا لٹری ناہموار ہے ۔ کہیں عبارت صاف ہے اور کہیں گنجشک ۔ کہیں لٹری والے ”دور کے معیار کی جھلک دکھا رہی ہے اور کہیں مذہبی رسائل کی لٹری کے کچھ ان کا اظہار کر رہی ہے ۔ لیکن صہد ہم اس لٹری کو برہان الدین جامی کی ”کلمۃ الیقانی“ کے ساتھ رکھ کر پڑھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ لٹری زور ، وضاحت اور قوت اظہار میں بہت آگے بڑھ گئی ہے ۔ یہاں جملے کی ساخت بھی بدل گئی ہے ۔ فاعل مفعول اور فعل کی ترکیب میں بھی ایک بالاعادی آگئی ہے ۔ گجری فارسی اثرات کے رنگ و آہنگ نے جامی کی لٹری کی ”جذوبیت“ کو کسی حد تک ”جاذبیت“ میں تبدیل کر دیا ہے ۔ یہاں بات پڑھنے والے تک زیادہ آسانی سے پہنچ رہی ہے ۔ اس لٹری سے نہ صرف زبان کے ارتقا کا پتا چلتا ہے بلکہ ابلاغ کی قوتوں کی نشو و نما کا بھی اندازہ ہوتا ہے ۔ خدا کا رسالے ”پہار وجود“ اور ”شرح تمہیدات ہمدانی“ کی لٹری میں جو فرق محسوس ہوتا ہے اس کا سبب یہ ہے کہ فارسی ”شرح“ کے مصنف (گجو دراز) کی فکر نے ، جو اپنے کی

۱۔ شہائل الاقنیا : (قلمی) ، ستہ کتابت ، ۱۵۰ء ، المجمع ترق اردو پاکستان ، کراچی ۔

۱۔ شرح تمہیدات ہمدانی : (قلمی) ، المجمع ترق اردو پاکستان ، کراچی میں اس کے تین اصلے ہوں ۔ عبارت کے بیچ میں جہاں نقطے لگائے گئے ہیں وہاں فارسی کی ذیلیاں درج تھیں ۔ (ج ۔ ج)

چکے تھے۔

”شائل الاقنیا“ دکنی اکیانوے بیان، چار ابواب اور ۱۶۹۹ صفحات پر مشتمل ایک ضخیم تصنیف ہے۔ باب کے لیے میران یعقوب نے ”قسم“ کا لفظ استعمال کیا ہے اور ہر ”قسم“ کے تحت مختلف ”ہیان“ (موضوع) لکھے گئے ہیں۔ سارے عنوانات بھی اردو میں دیے گئے ہیں، مثلاً:

”پہلا قسم طریقت کے لوگوں کے خوب اعمال کے بیان میں پور سالکان کے مقامات پور سرمدان کے مرادان کا۔ اس قسم میں دو اگلے پچاس بیان ہیں۔“  
”دوسرا قسم پشیمیران پور خاص الخاص وایان کے احوال کے بیان میں دو اگلے تیس بیان سون ہے۔“

کتاب کے نام اور موضوع کے بارے میں بتایا گیا ہے کہ: ”اس کتاب میں پور پورگان کہان خصلائت پور ویان کہان پاکہان پور اصفا کے احوال پور صالحان کے بڑے خصلائت کہان پاکہان ہیں۔ اس سبب سون اس کتاب کا ناموں شائل الاقنیا کر رکھا گیا ہے۔“ ماثہ ساتھ ان کتابوں اور رسائل کے نام بھی دیے دیے گئے ہیں جن سے استفادہ کیا گیا ہے۔

”شائل الاقنیا“ چونکہ ترجمہ ہے اس لیے موضوع سے زیادہ اس کے اسلوب یا طرز کی اہمیت ہے۔ اصل اور ترجمے کو ملایا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ترجمہ لفظی ہے اور مصنف نے کہیں کہیں وضاحت کے لیے اپنی طرف سے چند جملوں کا اضافہ کر دیا ہے تاکہ عبارت کا مطلب پورے طور سے پڑھنے والے تک پہنچ جائے۔ ان ”اظهارات“ کے انداز بیان میں دلچسپ بات یہ ہے کہ میران یعقوب کے اظہار میں سادگی کے ساتھ ساتھ رنگینی بھی شامل ہو گئی ہے۔ بیان ایک ایسی شگفتگی کا احساس ہوتا ہے جو ان جملوں کو ترجمے کی نثر سے الگ کر دیتی ہے؛ مثلاً ایک جگہ ترجمے سے ہٹ کر ان جملوں کا اضافہ کرتے ہیں:

”جھوٹ کیوں ہے۔ جون چودویں رات کا چاند۔ جون جون دن جاتے تیوں تیوں کم ہوتا۔ پور سچ جون پہلا چاند ہے۔ روز روز روشن ہوتا ہے۔“

۱۔ شائل الاقنیا: (قلمی) مائہ کتابت ۵۱۵، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی،

ص ۲۴-۲۵

۲۔ ایضاً: ص ۱۶-۲۴

”شائل الاقنیا“ کی نثر اتنی سادہ اور ”غیر شاعرانہ“ ہے کہ ”تہذیب و تمدن ہندو“ کے بعد پہلی بار شدت سے نثر کے اپنے الگ وجود کا احساس ہوتا ہے۔ قدیم دور میں نثر اور شاعری کی حدیں اس درجے مل ہوئی تھیں کہ ان کو الگ الگ کرنا ممکن نہیں تھا۔ وجہی کی ”اسب رس“ میں نہ صرف خیال، انداز، استعارات و تشبیہات میں بلکہ نحوی ترکیب میں بھی شاعری کا عنصر غالب ہے۔ دوسری سلیبی تصانیف میں اظہار کے ہواوے بن کی وجہ سے نثر کا وجود ہی بے معنی ہو جاتا ہے۔ لیکن ”شائل الاقنیا“ میں نثر اس مقصد کو پورا کر رہی ہے جو شاعری سے پورا نہیں ہو سکتا تھا۔ اس لیے اس ترجمے میں نثر کے اپنے الگ وجود کا احساس ہوتا ہے۔ یہ نثر سادہ نہیں ہے اور روزمرہ کی زبان سے قریب بھی۔ اس میں جنید نثر کے رنگ کی جھلک، اڑنے پادلوں کے سامنے کی طرح دیکھی جا سکتی ہے۔ یہاں وہ نثر اپنے عذ و غل آیا کر کر لیتی ہے جو انیسویں صدی تک مذہبی موضوعات کے ساتھ مخصوص رہی ہے اور جس انداز بیان میں شاہ عبدالقادر نے قرآن پاک کا ترجمہ کیا اور جسے ”موضح القرآن“ میں بھی استعمال کیا۔ میران یعقوب نے آیات قرآنی کا جس انداز میں ترجمہ کیا، وہی انداز شاہ عبدالقادر کے ترجمے میں نظر آتا ہے۔ مثلاً:

۱۔ ”یغفر لک اللہ ما تقدم من ذنبک و ما تاخر“ کا ترجمہ ”یعنی بخشا

خدا نے تعالیٰ تیرے گناہ اول پور آخر کے۔“

۲۔ ”و اذن فی الناس بالحق باقو کہ رجلا“ کا ترجمہ ”یعنی رضا دے لوگاں

کو جس جج کی جو آویں تیرے پاس۔“

یہ اردو عبارت قرآن پاک کے ترجموں کی اسی روایت کا حصہ ہے جو آئندہ

دور میں بھی باقی رہے اور جس پر خود قرآن کے اسلوب نے گہرا اثر ڈالا ہے۔

”شائل الاقنیا“ کے اسلوب میں جیکہ جیکہ اظہار بیان کی تبدیلی کا احساس

ہوتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اصل فارسی کتاب مختلف مصنفوں کی مختلف کتابوں

اور رسائل کی مدد سے مرتب کی گئی تھی۔ کہیں ”کشف المحجوب“ کا حوالہ ہے

اور کہیں ”روح الارواح“ کا۔ کہیں رسالہ ”امام غزالی کا اقتباس دیا ہے اور کہیں

”ارواح“ کا۔ ان تصانیف کے اسلوب پر نہ صرف اس زمانے کی نثر کا مزاج غالب

ہے بلکہ ہر مصنف کی اپنی شخصیت کی چھاپ بھی ہے۔ اس لیے اردو ترجمے میں

بھی مختلف اسلوب اور لہجوں کا احساس ہوتا ہے۔ ”شائل“ کی ساری عبارت میں

وہ یکسانیت و ہمواری نہیں ہے جو کسی ایک مصنف کی ساری کتاب کے ترجمے

میں پیدا ہو سکتی ہے۔ اس میں کئی اسلوب یکجا وقت اُبھرتے ہیں جو نثر کے



لفظہ نظر سے دلچسپ ہیں۔ اس بات کو ”کشف المحجوب“، ”روح الارواح“ اور ”نشری“ کے اقتباسات کے ترجموں کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے :

۱۔ ”جس ہفتہ پر سال میں ایک بار خدا کی نظر ہوتی ہے اس کا زیارت کرنا فرض ہے۔ تو دل کا تواف پرور زیارت کرنا اس بھی بھتر ہے کہ دل پر ہر روز تین سو ساٹھ بار خدا کے لطف کی نظر ہے۔“ (کشف المحجوب)

۲۔ ”ظاہر کا کعبہ بہتر ان کا ہے، ہور ہاتھ کا کعبہ اسرار کا۔ وہاں خالق تواف (ملوک) کرتے ہیں، جہاں خالق کے کرم ہور مدد ہو پھرا پھرتے ہیں۔ وہاں مقام ہے ابراہیم خلیل کا، یہاں مکان ہے وہب جلیل کا۔ وہاں ایک چشمہ ہے زمزم، وہاں پیالے ہیں محبت کے دم بدم۔ وہاں حجر اسود ہے، وہاں نور احمد ہے۔“

(روح الارواح)

۳۔ ”بہتر ابراہیم اپنے فرزند اسماعیل کوں کہے کہ میں سونا دیکھتا جو مجھے ذبح کرنا ہوں۔ اسماعیل کہے اگر میں نا سوئے تو ایسا نہ دیکھئے۔“ (نشری)

ان سب ترجموں میں الگ الگ لہجے اور اسلوب کا بڑکا بڑکا سا احساس ہوتا ہے۔ یہی وہ لہجے ہیں جنہوں نے مذہبی نثر کی آبیاری کی اور جس کی ترقی یافتہ شکل میں واعظ اور عالم دین آج بھی تلقین فرماتے ہیں۔

”شہائل الانبیاء“ میں میران یعقوب نے نہ صرف فارسی اشعار کا اردو ترجمہ کیا ہے بلکہ تصوف و شریعت کی اصطلاحات کو بھی اردو کا جامہ پہنایا ہے؛ مثلاً وحدت کے لیے ”ایک ہنا“، ”دوئی کے لیے ”دو ہنا“، کثرت کے لیے ”بہوت ہنا“، عدم کے لیے ”نہیں ہنا“، ادبیت کے لیے ”ادبی ہنا“، خودی کے لیے ”میں ہنا“۔ اس طرح ”ہمارا“ لگا کر متعدد مرکبات بنائے گئے ہیں۔ اس کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور میں گنتی کرنے کا کیا طریقہ تھا؛ مثلاً انچاس کے لیے ایک کم چاس، اکیاون کے لیے ایک اگلا چاس، بیس کے لیے دو اگلے بیس، باون کے لیے دو اگلے چاس وغیرہ۔ ”شہائل الانبیاء“ کی زبان یا عاودہ ہے اور جو روزمرہ اس میں استعمال کیے گئے ہیں ان میں سے بیشتر آج بھی ہماری زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ لسانی لفظہ نظر سے بھی یہ ایک اہم اور قابل قدر تصنیف ہے۔

اگر اردو نثر کے ارتقا کا مطالعہ ”کلمۃ الحقانی“ سے ”شہائل الانبیاء“ تک کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ بول چال کی زبان فارسی و ہندی کے غزاقوں سے

زیادہ سے زیادہ استفادہ کر کے سالا سال ہو رہی ہے اور اسی کے ساتھ اس میں قوتِ اظہار بھی بڑھ رہی ہے۔ ان تصانیف میں انفرادیت تلاش کرتا ہے معنی میں بات ہے۔ طرز کی انفرادیت کا سوال تو اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ادبی زبان پورے طور پر وجود میں آ جائے۔ اگر ہمیں ”شہائل الانبیاء“ کی مادگی اپنی طرف متوجہ کرنی ہے تو وہ بھی شعوری نہیں ہے اور اگر کہیں عبارت میں دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے تو وہ بھی کسی فرد کے مخصوص تخیل کو سامنے نہیں لاتی۔ یہ شعوری سطح صرف وجہوں کی ”سب رس“ میں ملتی ہے جہاں وہ نثر اور شاعری کو ملا کر ایک کر دیا ہے۔ ”شہائل“ میں جو ادبی صفات آ گئی ہیں وہ محض ضمیمی ہیں۔ مترجم کا مقصد ادبی بالکل نہیں ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ ”شہائل“ کی نثر وجہوں کی نثر سے زیادہ ثغرت رکھتی ہے۔ اردو نثر کی تاریخ میں ”شہائل الانبیاء“ کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ابھی تہذیبی سطح پر ادبی و علمی سرگرمیاں جاری تھیں کہ ”نغم بالغیر والمعادۃ“ والی ”سہر“ جو عبداللہ قطب شاہ نے شاہ جہاں سے ۱۶۰۳ء/۱۰۲۳ھ کے ”معادے“ کے بعد بنوائی تھی، شہنشاہ عزرائیل نے عود عید اللہ کی زادگی کے ترسان پر ثبت کر دی اور اطلاع آئی کہ ۳ مہرم ۱۰۸۳ء/۱۶۷۲ء کو رومی شکل عید اللہ قطب شاہ کا انتقال ہو گیا ہے اور اس کی جگہ اس کا بیھوتا داناد ابراہیم قانا شاہ تخت سلطنت پر متمکن ہو گیا ہے۔



کوئی اہل علم ایسا نہیں ہے جو اپنے بیٹے روؤں کی ہسری کر سکے۔ اب  
امین الدین اعلیٰ اور میران چن خداکھا کی بیٹے "سیاست دان" شاہ راجو کی  
بزرگی کے ڈانکے بیچ رہے ہیں۔ شاہ راجو (م۔ ۹۳۔ ۱۰۱/۱۰۸۲ ع) ابوالحسن کے  
مرشد ہیں اور بادشاہ، جیسا کہ علمی نے لکھا ہے، پہل چل کر اپنے مرشد کے  
گھر جاتا ہے :

دل تو بڑا ہے ککر شاہ راجو چل آیا ہے شد تیرے گھر شاہ راجو  
دکن کا کیا بادشاہ ابوالحسن کوں ترا تخت دیکر چھتر شاہ راجو  
لالا شاہ کا خطاب ہوں مرشد کا دیا ہوا ہے۔ شمع گل ہو رہی ہے اور اس گم ہونے  
وہی روشنی میں ابوالحسن تخت سلطنت پر بیٹھا بڑھتی ہوئی تاریکی کو دیکھ رہا  
ہے۔ اسی لئے یہ دور برافق روایت کی تکرار کا دور ہے۔ اس دور میں ایک بھی  
مثنوی ایسی نہیں ملتی جو "قطب مشتری" یا "ذیف الملوک بدیع الجہل" کا  
مقابلہ کر سکے۔ ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ ادب کی طویل روایت اور شاعری کے  
گہرے اثرات کی وجہ سے زبان و بیان میں حنائی و روانی پیدا ہو گئی ہے اور  
زبان و بیان کے اتنے معیار کے خد و خال مال نظر آ رہے ہیں۔ یہ خصوصیت خود  
ابوالحسن لالا شاہ کے کلام میں بھی ملتی ہے۔ فارسی تراکیب اور بندشوں میں  
ویسے ہی توجہ نظر آئے لگتے ہیں جو آگے چل کر "ریختہ" کا معیار بنے ہیں۔  
ابوالحسن کی یہ غزل دیکھئے :

اے سرور گدگد تو ذرا تک چمن میں آ  
جیون گل شکفتہ ہو کو مری الجہن میں آ

۱۔ "اردوئے قدیم" از شمس اللہ قادری (ص ۷۰) میں شاہ راجو کا سال وفات  
۱۰۶۳/۱۱۵۲ ع دیا گیا ہے، لیکن "دکن میں اردو" مطبوعہ کراچی کے  
ص ۱۱ پر ۱۰۶۳/۱۱۵۲ ع دیا گیا ہے۔ ۱۰۸۱/۱۱۷۰ ع میں طبعی نے  
جب "ہجرام و گل الدام" لکھی اس وقت شاہ راجو، جیسا کہ مطلع کے اشعار سے  
ظاہر ہوتا ہے، زندہ تھے۔ تاریخ خورشید جہان مطبوعہ مطابع خورشیدین  
حیدر آباد، ص ۵۵ پر سال وفات ۱۰۹۳/۱۱۸۲ ع دیا گیا ہے اور لکھا ہے  
کہ سفاروں کی تسخیر گولکنڈا (۱۰۹۸/۱۱۸۶ ع) سے اگلے سال چلے ان کا انتقال  
ہوا تھا۔ تذکرۃ اولیائے دکن جلد اول (ص ۳۱) میں لکھا ہے کہ بعض سنہ  
وفات ۱۰۹۲/۱۱۸۱ ع بتاتے ہیں اور بعض ۱۰۹۹/۱۱۸۸ ع۔ ان سب حوالوں  
کی روشنی میں ۱۰۹۳/۱۱۸۲ ع زیادہ صحیح معلوم ہوتا ہے۔ (ج۔ ح)  
۲۔ دکن میں اردو : مطبوعہ کراچی، ص ۶۸۔

چھٹا باب

## فارسی روایت کی تکرار

(۱۶۷۲ ع-۱۶۸۶ ع)

جس طرح کوئی تہذیب اپنا تک اپنے عروج پر نہیں پہنچ جاتی، اسی طرح وہ  
اپنا تک زوال پذیر بھی نہیں ہو جاتی۔ عروج تہذیبی قوتوں کے شعوری عمل کا نام  
ہے اور جب شعور کا عمل معاشرے کی مختلف و متضاد قوتوں کو ایک وحدت کے  
رشتے میں پروئے کی صلاحیت سے غامی ہو جاتا ہے تو زوال کا عمل شروع ہو جاتا  
ہے اور پھر معاشرہ متضاد قوتوں کے سہارے جھڑھ ہوا لے جانے چلتا رہتا ہے۔  
تاکہ کوئی قوی تہذیب اسے فتح کر کے قائم و دائم اپنے اثر جذب کر لیتی ہے۔  
چھٹی سلطنت کے زوال و انتشار کے بھی یہی اسباب تھے۔ مغلیہ سلطنت کے زوال  
کی داستان بھی انہی عوامل میں پوشیدہ ہے۔ سلطنت بیجاپور و گولکنڈا کی  
نویادی کے بھی یہی اسباب تھے۔ زوال پذیر معاشرے میں فرد صرف اپنی ذات کو  
مرکز بنا کر زندگی کا سفر طے کرتے لگتا ہے۔ تنگ نظری، مفاد پرستی،  
علاقائی تعصبات اور ملکہ فروشی حکمران قوتیں بن جاتی ہیں۔ اجتماعی شعور  
معاشرے کے وسیع تر مفاد سے اتنا کٹ جاتا ہے کہ فرد اپنی ناک سے آگے دیکھنے  
کی قوت سے محروم ہو جاتا ہے۔ معاشرہ فرد فرد اور ہر فرد ایک دوسرے کی  
نویادی کو ایک ایسا عمل سمجھتا ہے جس سے گویا اس کا کوئی تعلق ہی نہیں  
ہے۔ صاحبزادے اقتدار سے لے کر دانشوروں تک سب اسی ڈگر پر چلتے ہیں۔ انہی  
قدروں مثبت قدروں کی جگہ لے لیتی ہیں۔ یہی صورت حال ابوالحسن لالا شاہ  
(۱۰۸۳-۱۱۰۹/۱۶۷۲ ع-۱۱۲۷ ع) بنو ۱۱۱۲/۱۲۰۰ ع کے دور حکومت  
میں نظر آتی ہے۔ دیواریں گر رہی ہیں اور تخلیقی قوتیں بھگتی ہیں۔ شاعری،  
جو ہر تہذیب کی روح کی ترجمانی کرتی ہے، تہذیب کے اسی ضعف کا اظہار کر  
رہی ہے۔ اس دور میں ہمیں کوئی وجہی یا غوامی جیسا شاعر نظر نہیں آتا۔



کب لک رہے گا جیوں لبِ تصور ہے سخن  
اے شوخ خود ہند لوں لک بھی سخن میں آ  
چاہتا ہوں وصفِ قد میں کروں فکر شعر کی  
اے سخنِ بلند شتابِ سوں میں آ  
اے جانِ ابوالحسن توں اچھے خوش لکھ سنی  
بندِ قیا کون کہوں کے سخن چمن میں آ

اس غزل کا فارسی انداز، لہجہ، رنگِ سخن اے ولی دکھائی کی آواز سے قریب تو  
گزر رہا ہے۔ ابوالحسن کی ایک اور غزل بھی جو ”کوئی کچھ کہے کوئی کچھ کہے“  
والی ردیف میں ہے، اسی مزاج کی حامل ہے۔

غزل اس فردِ ارد تہذیب میں ہمیشہ منفرد سخن ایک بلند مرتبہ حاصل کر  
لی ہے۔ مثنوی بھی مقبول صنفِ سخن کی حیثیت میں باقی رہی ہے لیکن اب عشق  
کی جگہ مذہبی موضوعات لے لیتے ہیں۔ مولود ہائے وفات ہائے اور ہجراج ہائے  
وغیرہ کثرت سے لکھے جا رہے ہیں۔ مذہب کی جگہ مذہبی رسوم نے لے لی ہے۔

اس دور کے شاعروں میں طبعی سب سے زیادہ قابلِ توجہ ہے جس نے  
مذاقِ زمانہ کے مطابق اگرچہ غزلیں بھی لکھیں لیکن اس کا اصل کارنامہ مثنوی  
”ہیرام و گل اندام“ ہے۔ طبعی، ابوالحسن تانا شاہ کا پیر بیانی تھا۔ اس مثنوی  
میں اس نے اپنے مرشد شاہ راجو اور بادشاہ وقت ابوالحسن دولوں کی مدح میں  
اشعار لکھے ہیں۔ ”ہیرام و گل اندام“ جو ۱۳۴ اشعار پر مشتمل ہے، چالیس دن  
کے عرصے میں ۱۰۸۱/۱۶۷۰ ع میں پایہ تکمیل کو پہنچی۔ ابوالحسن کی  
فقت نشینی کا سال ۱۰۸۳/۱۶۷۲ ع ہے اور اس مثنوی میں ابوالحسن کو شاہِ دکن  
کہا گیا ہے :

شمِ ابوالحسن سچ توں شاہِ دکن تھے شاہِ راجو مددِ ابوالحسن

ہو سکتا ہے کہ ۱۰۸۳/۱۶۷۲ ع میں جب ابوالحسن فقت نشینی ہوا، طبعی نے  
مدح کے اشعار کا اضافہ کر کے مثنوی کو بادشاہ کی خدمت میں پیش کر دیا ہو۔ یا

بہر شاہِ راجو کی پیش گوئی کے بغیر نظر کہ ”ابوالحسن بادشاہ ہوگا“ ۱۰۸۱/۱۶۷۰  
ع میں جب یہ مثنوی لکھی تو اسے شاہِ دکن کہہ کر ہی مخاطب کیا ہو۔

”ہیرام و گل اندام“ کا قصہ دکن اور مارے پر عظیم میں مقبول رہا ہے  
جسے بہت سے شعرا نے نظم کیا ہے۔ امین کی مثنوی ”ہیرام و حسن بالو“  
(”حسن بالو“ گل اندام کا دکنی روپ ہے) کا ذکر پہلے آچکا ہے جو امین کی  
بے وقت موت کی وجہ سے ادھوری رہ گئی تھی اور جسے ۱۰۵۰/۱۶۴۰ ع میں  
دولت شاہ نے مکمل کیا تھا۔ امیر خسرو نے ”ہشت ہشت“ کے نام سے جو مثنوی  
لکھی تھی وہ بھی اسی قصے کو بنیاد بناتی ہے۔ اسی مثنوی کا ترجمہ ملک خشنود  
نے ”جنت سنگڑ“ کے نام سے اردو میں کیا تھا۔ اسی موضوع پر گجراتی، پنجابی  
اور اردو لٹریچر میں کئی لوگوں نے طبع آزمائی کی ہے۔ اگر امین و دولت اور  
ملک خشنود کی مثنویوں سے طبعی کی مثنوی کا مقابلہ کیا جائے تو یہ زبان و بیان،  
فن اور تالیفِ قصہ کے اعتبار سے زیادہ فاضلہ معلوم ہوتی ہے۔

طبعی نے اپنی مثنوی کی بنیاد فارسی شاعر نظامی کی مثنوی پر رکھی ہے۔  
نظامی نے ”ہفت پیکر“ میں اور باقی نے ”ہفت منظر“ میں ایران کے خاندان  
ساسانیہ کے چودھویں بادشاہ ہیرام گور کی حکایات کو موضوعِ سخن بنایا تھا۔ اور  
”سات“ کی اہمیت یہ تھی کہ ہیرام گور کی سات بیویاں تھیں جو سات باغوں  
میں رہتی تھیں۔ طبعی کی مثنوی کی ایک خصوصیت تو یہ ہے کہ شہریت اور  
قصے کے آثار چڑھاؤ سے اس میں مثنوی کا فن ترقی یافتہ شکل میں نظر آتا ہے۔  
دوسری خصوصیت یہ ہے کہ مثنوی میں اشعار کی تعداد اور عنوانات کی تقسیم میں  
ایک باقاعدگی ملتی ہے : مثلاً ہر عنوان کے تحت ایک ہی تعداد میں اشعار لکھے  
گئے ہیں : مدحِ ابوالحسن میں چھٹے اشعار لکھے گئے ہیں اتنے ہی اشعار شاہِ راجو  
کی مدح میں لکھے گئے ہیں۔ قصے کے دوران میں ایک موقع ایسا آتا ہے کہ  
ہیرام گور کا باپ اسے سات نصیحتیں کرتا ہے۔ طبعی نے ہر نصیحت کو بالالزام  
سات سات شعروں میں لکھا ہے۔ اس مثنوی میں قدم قدم پر ایک ایہام کا احساس

۱۔ جلد ۱، مکتبہ : جلد ۲، شماره ۲، نومبر ۱۹۶۸ ع ”ہیرام گور دکھن میں“ از پروینوسو

عی الدین قادری زور : ص ۲۷ - ۳۵ -

۲۔ اردوئے قدیم : شمس اللہ قادری : ص ۷۰ -

۳۔ جلد ۱، مکتبہ : جلد ۲، شماره ۲، ۱۹۶۸ ع، ص ۳۸ و ۳۹ -

۱۔ دکن میں اردو : مطبوعہ کراچی، ص ۶۸ -

۲۔ طبعی نے خود لکھا ہے :

کیا ہوں میں چالیس دن میں کتاب  
گناہت پتان کوں میں ایک دل  
الہا سال تاریخ کا خوب نیک  
ہیوت فکر کارِ رات دن ہے حساب  
ہزار اور ہے تین سو پر چھل  
شیر یک ہزار اور ہشتاد نیک

ہوتا ہے ! یہ بھی غور ہوتا ہے کہ طبعی ذہنی مشوریوں کی روایت سے ناخبر تھا ! مثلاً جس طرح وجہی نے "قطب مشتری" میں استادان فن کو خواب میں دیکھنے اور ان سے اپنے فن کی داد طلب کرنے کا ذکر کیا ہے اسی طرح طبعی نے وجہی کو خواب میں دیکھنے کا ذکر کیا ہے جو طبعی سے کہہ رہا ہے :  
کیا بات طبعی ٹیری لوی

ایک اور خصوصیت اس مشنوی کی یہ ہے کہ اس کی زبان اور اسلوب بیان "ریختہ" سے قریب تر ہو گیا ہے ، اس لیے اس مشنوی کو آج بھی آسانی کے ساتھ پڑھا جا سکتا ہے ۔ اس میں بہت سے الفاظ مثلاً چہرہ بانی ، سو چندر ، مئے ، آہار ، یک ، ایہنا ، پستا ، ایالا وغیرہ ضرور استعمال میں آئے ہیں ، لیکن یہ الفاظ "ریختہ" کے نئے معیار کے ابتدائی دور میں ، حتیٰ کہ ولی ذہنی کے ہاں بھی ، کثرت سے استعمال ہوئے ہیں ۔ طبعی کی یہ مشنوی شال کی زبان کے گہرے اثرات کے تحت بدلتی ہوئی زبان کی ترجمانی ہے ۔

"پہرام و گل اندام" کی بحر بھی وہی ہے جو نظامی نے "غنت پیکر" میں استعمال کی ہے ۔ فارسی عربی الفاظ کو بھی صحیح تلفظ اور محبت کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے ۔ انی اختیار سے اس میں ایک توازن ، لاپ لول اور پشت کے طول و عرض کے تناسب کا احساس ہوتا ہے ۔ قصے میں تسلسل ابھی ہے اور ترتیب بھی ۔ ان تمام چیزوں نے مل کر ادبی و انی اختیار سے اس کی قہر و قہمت میں اضافہ کر دیا ہے ۔ "پہرام و گل اندام" اس دور کی بہترین مشنوی ہے جس نے نئی سطح کے ساتھ ساتھ زبان و بیان کی نئی روایت کی طرف آگے قدم بڑھایا ہے ۔

اسی دور میں محمد نے "ہجرۃ قاطمہ" کے نام سے ایک مشنوی لکھی ۔ اس مشنوی کا موضوع حضرت فاطمہؓ ہیں ۔ اس میں ابوالحسن قانا شاہ کی مدح میں جو اشعار لکھے گئے ہیں ان میں بتایا گیا ہے کہ بادشاہ نیک دل ، عالم اور عدل پرور ہے اور اس کے بارے میں جو غلط فہمیاں دشمنوں نے پھیلانی ہیں وہ غلط ہیں ۔ تاریخوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ابوالحسن فقیر کشنی اور درویش خفہ انسان تھا ۔ عیاشی اور شراب نوشی سے پرہیز کرتا تھا ۔ مشنوی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ محب ، شاہ راجہ سے عقیدت رکھتا تھا ۔ مشنوی میں زور بیان ابھی ہے اور صفائی و سادگی بھی ۔ اس دور کی زبان عبدالقطب شاہ کے دور کی زبان کے مقابلے میں بڑی حد تک بدل گئی ہے اور زبان و بیان کے جدید دائرے سے بہت قریب آ گئی ہے ۔

اس دور میں انتشار اور متحولوں کے حملے کے خوف نے ایسے حالات پیدا کر دیے تھے کہ مارا معاشرہ مذہب میں سکون تلاش کر رہا تھا اور مذہب ، جیسا کہ ہم نے پہلے لکھا ہے ، پری سریدی اور مذہبی رسوم کے دائرے میں محدود تھا ۔ یہ رجحان عبدالقطب شاہ کے متحول سے معاہدے (۱۰۸۰ھ/۱۶۶۹ع) کے بعد سے زیادہ ہو گیا تھا اور ابوالحسن کے دور حکومت میں تو یہ غالب رجحان بن گیا تھا ۔ اسی لیے مذہبی نظریوں اور متنبوئیاں اس دور میں کثرت سے لکھی گئیں ۔ مختار کا "مولود نامہ" اس زمانے میں بہت مقبول ہوا ۔ اس مولود نامے میں ، جو ۸۰-۱۰۸۰ھ/۱۶۷۲ع میں لکھا گیا ، مختار نے آنحضرت صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی پہلائی کے حالات و واقعات کو نظم کیا ہے اور ساتھ ساتھ درود کی فضیلت ، نور محمدی ، اختر محمدی ، معانی و فضیلت عرب ، معجزات اور شہاں وغیرہ پر روشنی ڈالی ہے ۔ اپنی دوسری تصنیف "معراج نامہ" میں ، جو تقریباً تین ہزار اشعار پر مشتمل اور ۹۰-۱۰۹۰ھ/۱۶۸۲ع کی تصنیف ہے ، مختار نے واقعات معراج کو تفصیل سے ، ان روایات کا سہارا لے کر جو عوام و خواص میں مقبول تھیں ، بیان کیا ہے ۔ اس دور کی دوسری مشنویوں کی طرح اس کے زبان و بیان بھی صاف اور بہت پر جموعی رشتہ کے رنگ روپ سے لریب کر ہیں ۔ آسانی نقطہ نظر سے اس مشنوی کی اہمیت یہ ہے کہ اس سے زبان اور ذخیرۃ الفاظ کی تبدیلیوں کو دریافت کیا جا سکتا ہے ۔ اس کی زبان طبعی کی مشنوی سے ابھی زیادہ صاف اور نکھری ستھری ہے ۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے :

چہئے آہاں پر فہی جب چڑھے دیکھے وان عجاوہ تملشے بڑھے  
اسی جب چڑھے ہیں اس آہاں پر اتھا پردہ دار اہم کہتے نظر  
اوغالیل ہے نازوں اس کا مدام کہتے تھے آہے پردہ دار اس مقام  
بجبر کہنے ہیں تو اوس کون سلام ادب سول خلقی دیا ہے تمام  
انتاشی کا "مولود نامہ" (۱۰۸۰-۱۰۸۰ھ/۱۶۷۲ع) ، جو مختار کے "مولود نامہ" کے ایک سال بعد لکھا گیا ، تقریباً ۲۰۰ اشعار پر مشتمل ہے اور اس میں بھی بحر اور ترتیب واقعات کا وہی ڈھنگ ہے جسے آسانی کے ساتھ ترجمہ سے مطلع پیلاد

۱۔ مولود نامہ : مختار (قلنی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی ۔

۲۔ معراج نامہ : مختار (قلنی) ، ایضاً ۔

۳۔ مولود نامہ : فتاحی (قلنی) ، ایضاً ۔



میں پڑھا جا سکے۔ موضوع کے بیان میں روایات اور احادیث و قرآن سے مدد لی گئی ہے اور اس میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے ان ضعیف روایات کا بھی سہارا لیا گیا ہے جن کی حیثیت قصے سے زیادہ کچھ نہیں ہے۔ اناسی کے ”مولود نامہ“ میں روزمرہ کی زبان استعمال کی گئی ہے۔ لہجے میں بات چیت اور داستان گوئی کے سے انداز کا احساس ہوتا ہے۔

”ہند نامہ“ شغلی بھی، جو ۱۹ آیات پر مشتمل ہے، اسی رجحان کے سلسلے کی کڑی ہے۔ یہ کسی فارسی کتاب کا منظوم ترجمہ ہے۔ وجہ تالیف یہ بتائی گئی ہے کہ فارس میں اس کے معنی سمجھنے مشکل تھے، اس لیے لوگوں کے لیے دیکھنی میں ترجمہ کر کے اسے مثل آریں کے بنا دیا ہے۔ ”ہند نامہ“ کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں لوگ اس قسم کی کتابوں کو عام طور پر پڑھتے تھے اور ان کا عقیدہ تھا کہ ان کے پڑھنے سے ”عذاب و گناہ“ دھل جاتے ہیں اور مرادیں بر آتی ہیں۔

سو یہ ہند نامہ جسے تو ثواب تو اوسکوں تھوس قبر کا عذاب  
شغلی کے ہند نامے کی زبان فطامی اور غناور کے مقابلے میں ”ریختہ“ کے بجائے ”دکھنی“ سے قریب ہے۔

شعلی اس دور کا ایک اور عالم و شاعر تھا جس نے کئی کتابیں منجھیں موضوعات پر تصنیف کیں، لیکن قلم کی کتاب ”ہدایات الہندی“ دکن میں پست مقبول ہوئی۔ اس مثنوی میں شعلی نے شریعت، طریقت، حقیقت اور وحدت و معرفت کے فرق کو سمجھایا ہے اور قرآن و احادیث کی روشنی میں وضاحت کی ہے۔ زبان و بیان میں واعظ کا سا انداز اور مختل رنگ ملتا ہے۔ اس کی زبان بھی عام بول چال کی زبان سے قریب ہونے کی وجہ سے صاف اور روان ہے؛ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں:

کہ ارنائے میں دیکھ ہند ہوا  
ہند حسینی و گیسودراز

یہ ہاتھو محل کی مثال اس روایت  
کہے ہیں سو کہتا ہوں میں تیرے بیش

شریعت سو یک جھاڑ ہے یا فراخ  
طریقت اسی جھاڑ کی دیکھ شاخ

حقیقت سو اس جھاڑ کا پھول ہے  
مگر معرفت اس کا مقبول ہے

یہ پھول بیج کا بیج وحدت چھان  
کہ اچھے ہیں جس نے یہ... چھان چھان

یہ وحدت سو ہے قلم اصلی ایک بیج  
کہ کے پھول پھول و دویں دیکھ اوس کے بیج

شریعت کہیں جھاڑ سوں اس بدل  
اول جھاڑ کر لیوں پھول اور پھول

خواص نے ۱۰۹۰/۸۶۷ء میں ایک مثنوی ”قصہ حسینی“ لکھی جس میں امام حسینؑ کے متعلق ایک فرضی قصے کو بنیاد بنایا گیا ہے۔

سیوک نے ۱۰۹۲/۸۶۱ء میں ”جنگ نامہ“ یا ”حقیقت“ کے نام سے ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ایک مثنوی لکھی۔ اس قصے میں امام حسینؑ کے بھائی ہد حنیف کی بزدلی سے جنگ اور بہادری کی داستان قلبند کی گئی ہے۔ اس مثنوی کا ترجمہ سندھی زبان میں بھی ہو چکا ہے<sup>۱</sup>۔

قصص الانبیاء  
قدوت نے دس ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل مثنوی نظم بند کی جس میں مختلف الہیہ کے حالات، روایات و قصص کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ یہ صرف ضوالت کے اعتبار سے یہ مثنوی قابل ذکر ہے بلکہ اسے روایت کے ساتھ پڑھا بھی جا سکتا ہے۔ لفظوں کو اظہار بیان پر قدرت حاصل تھی لیکن وہاں مثنوی کی روایت آگے نہیں بڑھتی۔ روایت کی تکرار اس دور کی خصوصیت ہے۔ کم و بیش ہر شاعر کے ہاں یہی عمل نظر آتا ہے۔

اولیا نے ”قصہ ابوشحہ“ کے نام سے ۱۰۹۰/۸۶۷ء میں ایک مثنوی لکھی جس میں حضرت صبرؑ اپنے بیٹے ابوشحہ کو حالت نشہ میں ایک عورت سے ہم بستری کرنے پر شرعی سزا دینے دکھانے گئے ہیں۔ اس قصے کی حیثیت صرف افسانے کی ہے لیکن اس سے شرعی احکام کی اہمیت ضرور سامنے آتی ہے۔  
فالز اس دور کا ایک اور شاعر ہے جس نے کسی فارسی قصہ ”نیر سے اخذ

۱۔ مخطوطات جامع مسجد حسینی: اسلامک ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، بمبئی۔

۱۔ ہند نامہ: شغلی (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔  
۲۔ ہدایات الہندی: از شعلی (قلمی)، (نقل) خلوکہ الصمد مدینی، امرتسری، کراچی۔

کر کے دعائی ہزار اشعار پر مشتمل "رضوان شاہ و روح افزا" ۱۰۹۵/۱۶۸۳ء میں تصنیف کی۔ نائز کو یہ مثنوی لکھنے کا خیال اس لیے آیا کہ وہ بھی کوئی ایسا کام کر چلے کہ مرے کے بعد "غوش بادکاری" رہے۔ اس نے یہ بھی لکھا ہے کہ اے شاعری کی مثنوی نہیں تھی۔ لیکن "تقلید" نے اس میں یہ کام کرنے کی صلاحیت پیدا کر دی۔ نائز کسی دربار سے وابستہ نہیں تھا اس لیے بادشاہ وقت کی مدح میں کوئی شعر نہیں ملتا۔ حمد، ثناء اور مدح صحابہ کے بعد قصہ شروع ہو جاتا ہے۔ قصہ پری جادو اور دوسرے مافوق الفطرت عناصر سے بھر ہے اور اس میں شہزادہ جین رضوان شاہ، روح افزا پری کے عشق میں گرفتار ہو کر طرح طرح کی مصیبتیں جھیلنا آخر کار کباب و کاکار ہوتا ہے۔ قصے میں وہی رنگ ہے جو پہلی دوسری عشقہ داستانوں میں ملتا ہے۔ تہذیب داستانوں کے تین بنیادی عنصر یعنی عشق کی شدت، بے خطر سہاگت اور پھر وصال کی رنگینی جہاں بھی تار و بود بنتے نظر آتے ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے، اس دور کی دوسری تصانیف کی طرح، یہ مثنوی قابل توجہ ہے۔ دکھنی اردو کا رنگ روپ اس قدر بدل گیا ہے کہ یہ مثنوی معیار "رضنہ" کے ابتدائی دور کی اہم ترجاں بن جاتی ہے۔ عربی و فارسی الفاظ، ہندش و تراکوب، زبان و بیان کے سلسلے میں بنیادی کردار ادا کر رہے ہیں۔ اس مثنوی میں دکھنی اردو دم توڑتی، نئی زندگی کے لیے اپنی وفاداریاں بدلتی اور اظہار کے لیے وسیلے تلاش کرتی دکھائی دیتی ہے۔

اس دور میں مذہبی مثنویاں زیادہ تعداد میں لکھی گئیں۔ طبعی کی "بہرام و گل اندام" اور نائز کی "رضوان شاہ و روح افزا" ہی وہ مثنویاں ہیں جو گولکندا کے آخری دور کی اصل بادکاری ہیں۔ طبعی کی مثنوی متیار رضنہ سے قریب ضرور ہے لیکن نائز کی مثنوی قریب تر ہے۔ تہذیب کی غارت کو کچھ گر چکی ہے اور کچھ تیزی سے گزر رہی ہے لیکن یہ معاشرہ برائی قدروں کو اب بھی سینے سے لگاتے ہوئے ہے۔ اے ابھی احساس نہیں ہے کہ دکھنی اردو کا دور ختم ہو گیا ہے اور اب نئی زبان کا سورج نئی تمازت کے ساتھ ابھر رہا ہے۔ وہ اب بھی یہی کہہ رہا ہے :

کنیک غارسی کو ابھی دکھنی کرے  
اور لوگان قنات فلک نیں مرے

۱۔ مثنوی رضوان شاہ و روح افزا : از نائز، مرتبہ حید محمد، مجلس اشاعت دکھنی، خطوط ۱، ۱۹۵۶ء، طبع اول۔

اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کے عنوانات نثر میں لکھے گئے ہیں۔ یہ روش اس سے پہلے کسی اور مثنوی میں نظر نہیں آتی۔ پہلے عنوانات صرف فارسی میں ہوتے تھے۔ پھر نصرت، ہاشمی، میر عبدالہومن اور ابن نشاطی نے عنوانات اردو شعر میں لکھے۔ نائز نے پہلی بار مثنوی کے عنوانات اردو نثر میں لکھنے کی روش ڈالی جس کی اوجیت یہ ہے :

- ۱۔ یہ او ہے نوزاد کو واسطے تعلیم کے استادان مقرر کیا سویاں۔
- ۲۔ یہ او ہے رضوان شاہ کی دان غیر سن کر شہزادے کے نزدیک آکر گھر کون بھجوائی سویاں۔
- ۳۔ دانی نے اول سے آخر تک رضوان کا احوال روح افزا کو سنایا سویاں۔
- ۴۔ یہ او ہے محبوب مغزی کو دانی اسم اعظم کی کس طور پر ملی سویاں۔

اس دور کے ادب کے مطالعے سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں :

- ۱۔ دکھنی ادب کی روایت اب دم نوز چکی ہے اور زبان و بیان کی سطح پر، معاشقہ و تہذیبی انتشار کے ساتھ، اس میں آگے بڑھنے اور پھیلنے کے امکانات ختم ہو گئے ہیں۔
- ۲۔ اس دور میں دکھنی "رضنہ" بننے کے عمل سے گزر رہی ہے۔ نہ اب وہ ویسی دکھنی رہی ہے جیسی پہلی صدی قبل قطب شاہ، خواصی اور ابن نشاطی کے ہاں نظر آتی ہے اور نہ ویسی رضنہ جو ہمیں آئندہ دور میں ولی، سراج، داؤد اور قادم کے ہاں دکھائی دیتی ہے۔ زبان نئی تشکیل کے دور سے گزر رہی ہے۔
- ۳۔ اس دور میں روایت اور موضوعات کی تکرار ملتی ہے۔ جنت اور نئے جن کا حوصلہ مفقود ہے۔ مذہبی موضوعات نے دوبارہ مقبولیت حاصل کر لی ہے جن میں مذہب کی روح غالب اور صرف رسم پرستی کا عمل دخل بڑھ گیا ہے۔ اس دور کا ادب پچھلے دور کے ادب کا مشہور چڑا رہا ہے اور لیلی کے نائے کی طرح ایک محدود دائرے میں گھوم رہا ہے۔

جب ذہن ہست اور حوصلے شکست ہو جائیں تو دشمن فتح پاب ہو جاتا ہے۔ مشغلوں نے اسی صورت حال سے لالہ اٹھائے ہوئے گولکندا پر حملہ کر دیا



اور جیسے ہی وہ اندر داخل ہوئے قلعہ "فتح گولکنڈا مبارک باد" ۱۰۹۸ھ/ ۱۶۸۶ع کے گھروں سے گونج اٹھا۔ اس کے ساتھ ہی قطب شاہی سلطنت ختم ہو گئی اور پاورولی شہر ویران ہو گئے۔ علم و ادب کا آئینہ کدہ سرد پڑ گیا۔ خرابیوں نے ہر طرف ڈھیرے ڈال دیے۔ نعمت خان عالی نے اپنے "شہر آشوب" ۲۰ میں لکھا ہے:

دریں مکتبہ خراب امروز کسی را نیست  
چو گنج افتاده اند اہل ہنر دو کنج و ہارے  
وہ آن حیدرے رسیدہ خلق را الفلاس و قاداری  
کہ معنی ہم ندارد این زبان حرفہ سخندانے

دکھنی سخن دانوں کے الفاظ معنی سے غاری ہو گئے۔ دکھنی زبان کی روایت ادبی معیار کے دائرے سے باہر ہونے لگی اور اسی دائرے کے اقل سے "رضتہ" کا سراج طلوع ہونے لگا۔

۳۳ ۳۳ ۳۳

## ساتواں باب

### دکنی روایت کا خاتمہ

مغلوں کی فتح کے بعد دکن کی ساری سلطنتوں کے حدود مٹ کر ایک ہو گئے اور معاشقہ، ہندی اور لسانی سطح پر ایک کھچڑی بن چکے تھے۔ فتح پور ۱۰۹۷ھ/ ۱۶۸۵ع اور فتح گولکنڈا ۱۰۹۸ھ/ ۱۶۸۶ع کا واقعہ ہے۔ اسی طرح ایک سال کے فرق سے ان دونوں سلطنتوں کے آخری تاجدار بھی اسی جہاں سے رخصت ہو گئے۔ ۱۱۱۱ھ/ ۱۶۹۹ع میں سکندر عادل شاہ اور ۱۱۱۲ھ/ ۱۷۰۰ع میں ابوالحسن نالا شاہ وفات پا گئے۔ چوتھے گنگا چمن مل کر ایک ساتھ چنے کے باوجود بہت دور تک الگ الگ نظر آتی رہتی ہیں اور دور سے ہی ان کو پہچانا جا سکتا ہے، اسی طرح زبان و بیان کے نئے ادبی معیار "رضتہ" کے ہمہ گیر رواج سے چلے دکنی اور رضتہ کے دھارے ایک عرصے تک ہندی و لسانی سطح پر ملنے کے باوجود الگ الگ نظر آتے رہے۔ لیکن "ہندی دکنی" میں شمال کی زبان اور لے گنگا چمنی کلچر کی اتنی آمیزش ہو چکی تھی کہ یہ قدیم دکنی سے کم اور رضتہ سے زیادہ قریب تھی۔ ذوق اور بھری تو وہ شاعر ہیں جنہوں نے اپنی آنکھوں سے دکنی کو "رضتہ" بنتے دیکھا تھا۔

حسین ذوق جو اپنی بزرگی کے سبب سے "بہر النعمان" کے لقب سے مشہور تھے، حسن شوق کے بیٹے اور خان پد کے مرید تھے۔ ان سے دو مشنویاں — "رجال العشاقین" ۱۰۹۱ھ/ ۱۶۹۷ع، "نزهت العشاقین" ۱۱۱۱ھ/ ۱۶۹۹ع

۱۔ رجال العشاقین: حسین ذوق (قلمی)، الجین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔  
مثنوی کے اس معبرے سے:

حسین ذوق کہا ہے لیک چلو

تاریخ تصنیف ۱۰۹۱ھ لکھی ہے۔ (جلیل جالبی)

۲۔ نزهت العشاقین: حسین ذوق (قلمی)، الجین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔  
(بقلمہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

۳۔ تاریخ گولکنڈا: عبدالمجید صدیقی، ص ۲۳۲، مطبوعہ مکتبہ ابراہیمیہ،  
ص ۲۳۲، دکن۔

۴۔ ایضاً، ص ۲۳۲۔

اور چہت سی غزلیں یادگار ہیں ۔

”وراثت العاشقین“ میں ذوق نے ”سبلا“ وجہی کی لٹری تصنیف ”سب رس“ کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور کہا ہے کہ وجہی نے ایک ناز لے کر اس قصہِ حسن و دل کا بار بنایا ہے ، لیکن اس قصے میں معنی و معرفت کے لاکھوں ناز ہیں جن سے ہزاروں ہار گوندے جائیں گے :

مگر اے حسن دل کا خوش سرشتہ  
لیہایا من کو میرے تر نوشتہ

اگرچہ اے سرشتہ لے اول بھی

گشتہ میں ہار ملان شیخ وجہی

رکھے ہیں ہار کا لہی ناؤں ”سب رس“

ولیکن اے سرشتہ لہی کنا اس

ہوا کیا جو اول ہار لے کر

گشتہ اپنے موافق ہار لے کر

سرشتہ اے دھرمے کئی لاکھ تاراں

گشتہ جاوے گے ہاراں کئی ہزاراں

ہوا اس نے جو بہ کون شوق پھر کر

گشتہ میں بھی جو اس نے ذوق دھر کر

اس مثنوی کے خاتمے پر ذوق نے چند اشعار اور لک زب عالمگیر (م ۱۱۱۹ھ/ ۱۷۰۷ء) کی مدح میں بھی لکھے ہیں :

جو ہے اس وقت اورنگ زیب حال

نہی کے شمع کے گلشن کا مال

(بقیہ حاشیہ گشتہ صفحہ)

مثنوی کا نام اور سال تصنیف ان اشعار میں بتایا گیا ہے :

یہاں عشق کے قرب کا کر پتہ

رکھیا تاتول سو لڑت العاشقین

یہی کے سو ہجرت کے بعد از کمال

اکیارہ صدی پر اکیارہ تھے سال

(۱۱۱۱ھ)

(جسٹیل جالبی)

عبادت کے ہار دوڑا کے بالذات

رکھا تازے ہیں دہنداراں کے پہل ہات

سہاوے نام عالمگیر اسکوں

کینا لازم ہے جنگ کا زور اسکوں

”سب رس“ کے قصے میں لاکھوں تاروں کا ذکر کرنے کے باوجود ذوق کے

ہاں اس مثنوی میں کوئی ایسی لذت یا جنت نہیں ہے جس پر افکارِ خیال کیا

جائے ۔ البتہ زبان و بیان کی سطح پر اس میں ایک ایسا ”لیا بن“ ضرور محسوس

ہوتا ہے جو اسے اچانوری اسلوب سے دور اور جذبہ زبان سے قریب کر دیتا ہے ۔

”لڑت العاشقین“ میں ذوق نے منصور حلاج کے قصے کو نظم کا جامہ پہنایا

ہے ۔ قصے کا آغاز بھی دلچسپ پیرایہ میں کیا گیا ہے ۔ منصور حلاج کی ایک بہن

تھیں ۔ صاحبِ عصمت اور خدا رس ۔ رات کو ان کا دستور تھا کہ نہا دھو کر

کوڑے بدل کر ، خوشبو لگا کر باہر نکل جائیں اور صغرا میں ایک مکان میں چلی

جاتیں ۔ لوگوں کو شہید ہوا اور انہوں نے منصور سے اس کا ذکر کیا ۔ منصور نے

ایک رات انہی میں کا بیوہا کیا ۔ جب تین پر گزر گئے اور ایک پر رات باقی

رہ گئی تو دیکھا کہ نور کا طبق لیے آہاں سے فرشتے اترے اور ایک پیالہ بہن کے

ہاتھ میں دیا ۔ جب وہ اے پیٹے لکیں تو منصور سامنے آ گئے اور کہا کہ اس میں

سے پیچھے بھی دو ۔ میں تمہارا سکا بھائی ہوں ۔ بہن شہدہ گئی اور کہا ”یہ ایسی

شراب ہے ، اگر پیو گے تو شمع کی طرح جلتے رہو گے ۔“ اصرار پر جو کچھ پیا تھا

دے دیا ۔ منصور نے ایک گھونٹ پیا ، طبیعت میں جوش پیدا ہوا اور آگہ

پورک اٹھی :

تسرد کے ڈویاں کو دے ڈال کر

سوئے فکر صلاح اڑے کھال کر

عقل کا منجم لہم کی کتاب

سٹھا دھو کر دیکھو سو طیفان آب

کئے ہوش کے سب چراغان ہو سکن

چڑایا اثر معرفت کا سو مل

پڑایا جا سو وحدت کے گرداب میں

ذوق چھپ گئی وصل کے آب میں



لکھا جس جو منصور کا بیچ آب  
انالحنی کے کٹے جین کے حساب  
انالحنی انالحنی جز اے جین  
جین کا شریک کوئی تھا وان جین

منصور کا جب یہ حال ہوا تو عالموں نے غلیظہ حسین سلطان کو اطلاع دی۔ غلیظہ نے کہا کہ میں منصور کو قتل کراانا نہیں چاہتا لیکن عالموں نے انہیں قتل کرا دیا۔ مثنوی کے آخر میں وحدت الوجود کے مسئلے پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔

یہ مثنوی بھی دکنی اردو میں لکھی گئی ہے لیکن زبان و بیان پر جو اثرات ہمیں ”رسال الماہتین“ میں نظر آتے ہیں وہ یہاں بھی نمایاں ہیں۔ اشعار میں روانی کا احساس ہوتا ہے۔ قلمے میں ایک پابندِ طبعہ ترقیب بھی دکھائی دیتی ہے۔ فارسی تراکیب، لہجہ و آہنگ اور نئے روزمرہ و عاوردہ نے اس میں ایک زلزلہ پیدا کر دیا ہے۔ قدیم دکنی شعرا کے برخلاف فارسی و عربی الفاظ کو عام طور پر صحیح تلفظ کے ساتھ اشعار میں استعمال کیا گیا ہے۔

ذوق کی غزلوں میں دو باتوں کا احساس ہوتا ہے! ایک تو یہ کہ بیجاپوری ہونے کے باعث، زبان میں لٹری قیدیلیوں کے باوجود، زبان و بیان پر دکنی مزاج اب بھی حاوی ہے۔ دوسرے یہ کہ غزل کی روایت اب بیجاپوری میں بھی اتنی پختہ ہو چکی ہے کہ سنگلاخ زمینوں میں غزلیں کہنے کا رواج ہو گیا ہے۔ غزل کا موضوع اب بھی ”عویب“ ہے لیکن پہلے سامنے کی باتیں کہی جاتی تھیں، اب ہر شاعر ہمالیہ مضامین سے بچ کر اپنا الگ راستہ بنانے کی فکر کر رہا ہے۔ اس دور کی غزل میں نئی شعور زیادہ گہرا ہو گیا ہے۔ ذوق کی غزلیں اسی وجہ سے ترقی پزیر ہو گئی ہیں۔

ذوق کے ہم عصر لافظی محمود بھری (م۔ ۱۳۰۰ھ/۱۹۱۷ء) بھی تصنیف و شاعری میں ممتاز حیثیت کے مالک تھے۔ قادر الکلام ایسے کہ ۱۶۸۵/۱۰۹۷ء تک اردو فارسی میں پچاس ہزار اشعار کہہ چکے تھے۔ جب اورنگ زیب عالمگیر

نے ۱۰۹۷/۱۶۸۵ء میں بیجاپور فتح کیا اور بھری جلد آزاد روئے ہوئے تو راستے میں ڈاکوؤں نے حملہ کیا اور سارا سامان مع کلام تحت لود ہو گیا۔ وہ کلام جو آج دستیاب ہے اس میں زیادہ حصہ ۱۰۹۷/۱۶۸۵ء کے بعد کا ہے۔ اردو دہران کے علاوہ مثنوی ”من لکن“ (۱۱۱۶ھ/۱۷۰۰ء) اور ”ہنگام نامہ“ ان سے یادگار ہے۔ مثنوی ”من لکن“ کے خاص خاص حصوں کو بھری نے فارسی نثر میں بھی لکھا اور ”عروس عرفان“ (۱۱۱۶ھ/۱۷۰۳ء) نام رکھا۔ ان کے کلیات میں چند اصلاحی سخن ملتی ہیں۔

”ہنگام نامہ“ میں (ہنگام یعنی ہنگ آب، ہنگ کا پانی) بارہ بند ہیں۔ ہر بند کو ”جام“ کا نام دیا گیا ہے اور ہر جام میں ہنگ کی شریف اس طور پر کی گئی ہے کہ اس سے روحانیت کے سرشار نہاں اور عشق حقیقی کی باطنی صفات سامنے آتی ہیں۔

مثنوی ”من لکن“ کا موضوع بھی تصوف ہے۔ اس میں تصوف کے ایسے ہی اصول بیان کیے گئے ہیں جو جام و اعلیٰ کے پان ملنے ہیں۔ فلسفہ وحدت الوجود پر روشنی ڈال کر ترکیب نفس و اصلاح اخلاق کا درس دیا گیا ہے۔ نئی اعتبار سے اس میں وہ تسلسل تئیں ہے جو دوسری دکنی مثنویوں میں ملتا ہے۔ ”من لکن“ الگ الگ ٹکڑوں پر مشتمل ہے جن میں حکمت و کثول کے ذریعے تصوف کے رموز و نکات سمجھائے گئے ہیں۔ پوری مثنوی میں ایک مخصوص راگ کا احساس ہوتا ہے جو زبان کی قدامت کے باوجود آج بھی روح پر اثر اتنا ہوتا ہے۔ عشق کی آگ اور اس کا سوز و گداز بھری کی شاعری میں اثر و تاثر کو گہرا کر دیتا ہے۔

بھری کی غزلوں میں جو چیز ہمیں متاثر کرتی ہے وہ ان کا آگ ہے۔ یہ راگ عشق کی آگ ہے اور دمک آٹھا ہے۔ عشق کی آگ سے راگ پیدا ہوتا ہے جس کا اظہار بھری کی شاعری میں ہوتا ہے۔ عشق ہی ان کا ذریعہ ہے اور عشق ہی ان کی منزل ہے۔ وہ عشق کو طرح طرح سے بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن عشق کو حدِ اظہار سے پرستے ہیں :

آگ عشق کی دلہ منے لگی تھی      بھرن میں تمام تک ہی نہیں  
یو عشق برا ہے یا ایلا ہے      یو دلو ہے بھوت ہے بلا ہے

اور خود سے سوال اوجھتے ہیں۔ مسجد میں نہیں آتا یہ کیا ہے اور اسے کہتے ہیں کھنکھن:

لا محو میں نوا ہوا ہے پیدا ہا جگ میں اول نے ہے پیدا  
ہجری کے تصور عشق میں عشق مجازی و حقیقی کی سرحدیں مل کر ایک ہو گئی ہیں۔ ہجری کی غزلیں اسی روایت کی ترجمانی کر رہی ہیں جس پر شروع میں ولی چلے گئے۔ اگر ہجری کی غزلوں کو ولی کے ابتدائی دور کے کلام میں ملا دیا جائے تو چھاننا مشکل ہوگا۔ اسی لیے ہجری کی چند غزلیں ولی سے بھی منسوب ہو گئی ہیں۔

ہجری کی زبان بنیادی طور پر دکنی ہے لیکن اس پر لئی زبان کے معیار کا رنگ بھی کھرا ہے۔ ہجری بھی فارسی روایت سے روشنی لے رہے ہیں اور فارسی روزمرہ و محاورہ کو اپنی زبان میں منتقل کر رہے ہیں۔ بہت سے فارسی اشعار کے ترجمے بھی ان کے کلام میں ملتے ہیں۔ ہجری کی زبان میں ایک کشمکش کا احساس ہوتا ہے۔ کبھی ان کی لگاہ گنگ و جمن کی طرف الٹتی ہے اور کبھی سرزمین دکن ان کا دامن دل اپنی طرف کھینچتی ہے۔ کبھی شال کی زبان ان کے کلام میں در آتی ہے اور کبھی محاورہ دکن غالب آ جاتا ہے لیکن آخر میں وہ دکن اور دکنی ہی سے سمجھوتہ کر لیتے ہیں:

ہجری کون دکھن یوں ہے کہ جیوں تل کون دمن ہے

اس تل کون ہے لازم جو دمن چھوڑ نہ جانا

یہی وہ احساس ہے جس کی وجہ سے ہجری کی زبان ”رہنہ“ کی طرف جھکاؤ کے باوجود بنیادی طور پر دکنی رہی ہے۔ شعر گوئی کی اعلیٰ صلاحیت اور قادر الکلامی کے باوجود وہ زبان کے اس الاؤ سے گرمی حاصل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جو اب یہہ کیا ہے۔ ہجری کی زبان اسی عبوری دور کی زبان ہے جب دکنی ادب اور زبان و روایت کی بڑی جھیل سارے بزرگ عظیم کے سیندر سے مل رہی تھی۔ زبان جب بدلتی ہے تو کیا رنگ لاتی ہے، اس کا اندازہ ہاشمی بیجاپوری، محمود ہجری، طبعی، نائز اور بیجاپور و گولکنڈا کے آخری دور کے شعرا کے کلام سے کیا جا سکتا ہے۔ اب ایک طرف ولی کی شاعری، ”رہنہ“

کا لہا معیار سخن قائم کر کے، دکنی ادب کی طویل روایت کو، نئی ہندوگیر زبان کے سانچے میں ڈھال کر فارسی روایت کو، جس کا آغاز ادبی سطح پر فیروز، محمود، خیالی، ہد قل، قطب شاہ اور حسن شوق وغیرہ نے کیا تھا، دوام بخشی رہی ہے اور دوسری طرف ذوق، ہجری، ہاشمی، وجہی، ولی دہلوی اور بہت سے نامور اور بے نام شعرا دکنی زبان کی جھتی ہوئی آگ کو روشن کر رہے ہیں۔ یہاں تک کہ مولوی محمد باقر آگہ (۱۱۵۰ھ۔ ۱۲۲۰ھ/۱۷۳۷ء۔ ۱۸۰۵ء) ولی دکنی کے انتقال کے برسوں بعد بھی زبان و بیان کی اسی دکنی روایت کو سنبھالنے سے لگائے نظر آتے ہیں۔ باقر آگہ نے ۱۲۱۱ھ/۱۷۹۶ء میں جب مثنوی ”گزار عشق“ تصنیف کی، جس میں رضوان شاہ و روح افزا کے قصے کو فارسی اثر سے دکنی اردو میں نظم کیا، کو اس کے دیباچے میں لکھا:

”مقصود اس مجید ہے یہ ہے کہ اکثر جاہلان بے معنی و ہرزہ داران  
لاہمی زبان دکنی پر اعتراض اور گلشن عشق و ملی نائے پر اعتراض  
کرتے ہیں اور جھیل مرکب سے نہیں جانتے کہ جب لک روایت سلاطین  
دکن کی قائم تھی زبان اولیٰ درجے کے اولیٰ خوب راج اور ملین و شانت  
سے سالم تھی۔ اکثر شعرا کہ مثل لسانی و فراق و شوق و خوشنود  
و شوامی و ذوق و ہاشمی و شالی و ہجری و لبرق و ستاب وغیرہم  
کے کہ ہے محراب ہیں، اپنی زبان میں قصائد و غزلیات و مثنویات و مقطعات  
نظم کہے اور داد سخن وری کا دے۔۔۔ جب شاہان ہند اس  
گل زمین جنت ظاہر کو تسخیر کیے، طرز روزمرہ دکنی نیچے محاورہ ہند  
سے تبدیل ہائے، تا آنکہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم آئے لگی  
اور ہندوستان میں مدت لگ زبان ہندی کہ اوے برج بھاکا کہتے ہیں،  
رواج رکھتی تھی۔ اگرچہ لغت سنسکرت اولیٰ اصل اصول اور ہجرت فنون  
لروع و اصول ہے، لیچھے محاورہ برج میں الفاظ عربی و فارسی بتدریج داخل  
ہونے لگے اور اسلوب خالص کو اوسکے کھوٹے لگے جب سے اس آمیزش  
کے یہ زبان ”رہنہ“ مسمی ہوئی۔“

محمد باقر آگہ کی زبان دکنی ہونے ہونے بھی اردو زبان کے جدید محاورے کے  
رنگ میں رنگ کئی ہے اور سوائے چند مخصوص دکنی الفاظ و روزمرہ کے یہ ”رہنہ“



یہ مختلف نہیں ہے۔ اس دکنی اثر کا وہ یہ جزو ایش کرتے ہیں کہ ”جب زبان قدیم دکنی اوس سبب سے کہ آگے مرسوم ہوا، اس مصر میں رائج نہیں ہے، اوسے چھوڑ دیا اور عاوارہ صاف و شستہ کو کہ قریب روزمرہ اردو کے ہے، اختیار کیا اور صرف اس بہانے میں کہنے دو چیز مانع ہوئی۔ اول یہ کہ لافز وطن یعنی دکن اوس میں باقی رہے، کہا واسطے کہ اجداد ہندوی و سادری اس عاصی کے اور سب قوم اوسکی بجاہوری ہیں۔ دوسرے یہ کہ بعضے لوضاع اوس عاوارہ میرے دلہاد نہیں۔“

جد ہائر آگاہ کی اس عبارت سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مغلوں کی تسخیر دکن کے بعد ”روزمرہ دکنی“ ”عاوارہ ہند“ سے بدل گیا اور عربی و فارسی الفاظ کی آمیزش سے، جو شمال کی زبان میں چلے ہی رہا کہ جزو بدن بن چکے تھے، زبان کا تھا معیار ”رہختہ“ کے نام سے رائج ہو گیا۔ معیار رہختہ دکن اور شمال کی ادبی و تہذیبی روایت کے الگ ہو جانے سے وجود میں آیا تھا جس میں فارسی مضامین، اشارات و کتابیات، روایت و طرز فکر کی ایرونی ادب و شعر کا نیا معیار ٹھہرا تھا۔ اس لئے رجحان میں غزل کی روایت نے سب سے زیادہ اہمیت حاصل کر لی تھی۔ جب دکنی کا اثر غم ہوا اور بھیت ادبی زبان کے اس کا سرچشمہ سوکھنے لگا اور شمال کی زبان کا عاوارہ صاف شستہ و معراری سجھا جانے لگا تو دکنی میں لکھنے والے ادیب و شاعر جدید اور زائد روایت کے دھارے سے الگ ہو گئے اور ان کی آواز تاریخ ادب کے کانوں کو گراں گزرنے لگی۔ جد ہائر آگاہ اور شاہ تراب اسم کے شعرا و ادیب تاریخ کی اس سچے رحمن کا شکار ہو گئے۔ یہ وہ لوگ تھے جنہوں نے جدید ادبی زبان کو اس وقت پیچھے کی طرف لے جانے کی کوشش کی تھی جب کہ دکنی زبان کی رسم باقی رہی تھی اور نہ بدلے ہوئے تہذیب و معاشرتی حالات میں اس کی کوئی قدر و قیمت تھی۔ یہ کوشش بالکل وافی ہی تھی جیسے آج کوئی ولی کی زبان میں شعر کہنے کی سعی کرے۔ ایک ایسا ہی واقعہ اس وقت پیش آیا جب منشی جد ابراہیم سے کسی الزکریا حاکم نے ”اتوار مہولی“ کا ”ہینہ زبان“ دیکھی میں ترجمہ ”کونے کی فرمائش کی تو انہوں نے دیوانے میں اصراف کیا کہ ”اس کا ترجمہ زبان دکنی میں دشوار ترین اسرار کیا جائے۔“

۱۔ دیوانہ گلزار عشق : (قلمی) ، الہمن قرنی اردو پاکستان ، کراچی۔

منشی جد ابراہیم نے لکھا :

”ان دنوں میں ان کے مزاج لازم لہم زبان دکنی کی گہمیدگی پر مایل ہے اور اس غریب سے قیاری زبان پر مایل۔۔۔ لہذا دعاگو چاہتا ہے کہ فارسی الزوار مہولی کے گہمیدات مسلسل و لفظیات مفصل کو ہینہ زبان دکنی میں ترجمہ کرے۔ تب وہ صاحب عالی مقلب فرمائے کہ اس امر شایستہ و مکمل بایستہ سے سرداران ذی شان و خاکان زمان کی خدمت میں باعث نام آوری ہوگی اور زبان بدکور بھی از سر نو زندگی پائیگی۔۔۔ توقع ہے کہ اس کتاب کو زبان دکنی میں کہ عوام الناس اس ملک کے ہزاری اور ہزاری، عورت اور مرد، چھوٹے اور بڑے اوتے چاتے ہیں، زبیر تسلیم فرماویں۔۔۔ اس کا ترجمہ زبان دکنی میں دشوار ترین اسرار کیا جائے اور بھی سے زبان عوام ترک ہو کر مدت بدیدہ گزرے۔ اب اس کا اعادہ بہت مشکل۔“

۱۸۲۶ء میں جب منشی جد ابراہیم نے یہ سطور لکھے تو اس زبان عوام (دکنی) کو ”ترک ہو کر مدت بدیدہ“ گزر چکی تھی اور اب سوائے نئے معیار رہختہ کے سارے ہر عظیم میں کوئی اور روپ باقی نہیں رہا تھا۔ گجرات، دکن، پنجاب، یوپی، دہلی، ہار، وسطی ہند، بنگال اور سندھ وغیرہ میں سب جگہ ادبی الہام کا یہی معیار قائم تھا۔ مغلوں کی فتح کا سب سے اہم اثر یہ ہوا کہ شمال اور جنوب کی حد ہندیاں بٹ گئیں۔ جنوب والوں نے شمال کے صاف و شستہ عاوارے کو اپنا لیا اور شمال والوں نے دکن کی طویل ادبی روایت کو سینے سے لگا کر اپنے دل میں اتار لیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تخلیق کی نیاسی روزین پر سارے ہر عظیم میں وہ سوسلا شعار بارش ہوئی کہ بیل ٹھل ہو گیا۔

یہ سطور ہم نے صرف دکنی روایت کو آخر تک دیکھنے اور سمجھنے کے لیے لکھی ہیں تاکہ جس طرح ہم نے اسے بڑھتے پھیلتے دیکھا ہے اسی طرح اسے مرجھا کر سوکھتا ہوا بھی دیکھ لیں، ورنہ بات تو ابو الحسن قاتل شاہ اور علی عادل شاہ ثانی کے دور پر ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد تو ”رہختہ“ کی روایت کا دور ہے جو پہلے دی دی کسروز نظر آتی ہے اور پھر مغلوں کی تسخیر دکن کے بعد سب

۱۔ اتوار مہولی : ترجمہ ”دکنی اثر“ از منشی جد ابراہیم ، مایوہہ کالج پریس مدراس ۱۸۲۶ء۔

سے بلند مقام حاصل کر لیتی ہے۔ ولی دکنی اسی روایت اور لئے ادبی معیار کا  
 سب سے پہلا اور اہم نمائندہ ہے۔ باقر آگاہ بھی اس کی تصدیق کرتے ہیں :  
 ”جیسا ثنائی و ظہوری نظم و نثر فارسی میں باق طرز جنید کے ہوئے ،  
 ولی گجراتی غزل و رباعی کی ایجاد میں سیہوں کا سید اور استاد ہے۔ بعد  
 اوسکے جو سخن مستجاب ہند بروز کئے گئے شہد اس بیچ کو اوہیں سے لے  
 اور من بعد اوسکو باسلوب خاص مخصوص کر دیے اور اے اردو کی  
 بھاکا سے موسوم کیے“۔

☆ ☆ ☆

## فصل ششم

# فارسی روایت کا

## نیا عروج : ریختہ

(۱۶۸۵ء - ۱۷۵۰ء)



بہت ضرور ہو جاتی ہے لیکن اس کی تہذیب دیکھتے ہی دیکھتے خود فاتح کی تہذیب کو فتح کر لیتی ہے۔ تہذیب فتح زمینی فتح سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ بظاہر اورلنگ زیب عالمگیر نے دکن کو فتح کر لیا تھا لیکن جب ولی کی شخصیت میں شہال اور جنوب کی تہذیبوں کا امتزاج عمل میں آیا تو ولی کی شاعری نے دکن سے آٹھ کر دلی کو فتح کر لیا اور زبان و بیان کے اس نئے معیار کا آغاز ہوا جسے برسوں تک ”ریختہ“ کے نام سے موسوم کیا جاتا رہا اور جس کی ممتاز ترین نمائندہ صنف ”غزل“ ہے۔ ولی ”غزل و ریختہ“ کی اس ایجاد میں سبھوں کا مبداء اور استاد ہے۔ اور جیسا میر حسن نے کہا ہے کہ ”ایک نئے ریختہ ازوست۔ اولہ ابتدائی اہی فن بنام ازوست۔“

ریختہ — ہندی، گجری، دکنی (یہ اردو زبان کے علاقائی معیاروں کے نام تھے اور دکنی اس کی آخری کڑی تھی) کی وہ ارتقائی شکل تھی جس کے ساتھ اردو زبان و بیان کا علاقائی رنگ روپ ختم ہو گیا اور زبان نے ملک گیر سطح کا نیا معیار تلاش کر لیا۔ اردو نے معنی اور اردو اس کے ارتقا کی سرزد کڑیاں ہیں۔ ریختہ کی تین خصوصیات قابل ذکر ہیں: ایک تو یہ کہ اس نے ”پروسی فارسی“ کے راسخے کو اختیار کیا۔ دوسرے ”پے سانگی“ اس کی بنیادی خصوصیت ٹھہری اور تیسرے زبان و بیان کا یہ نیا ”ملک گیر“ روپ ایسا تھا جو بے تکلف سب کی سمجھ میں آتا تھا اور جسے سارے علاقوں نے واحد ادبی معیار کے طور پر قبول کر لیا تھا۔ اگر شہال اور جنوب مل کر ایک نہ ہوئے ہوتے تو ولی بھی اس مقام پر نہیں پہنچ سکتا تھا جہاں وہ آج کھڑا ہے۔

دلی اور اورلنگ آباد جب گھر آنکھ بنے تو ولی بھی ۱۸۱۲ء/۱۲۰۷ع میں سید ابوالعالی کے ہمراہ دلی کے سفر پر روانہ ہوا۔ یہیں شاہ سعد اللہ گلشن (۱۱۳۱ھ/۱۷۱۸ع) سے اس کی ملاقات ہوئی اور اردو ادب کا وہ تاریخی واقعہ پیش آیا جس نے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے زبان و ادب کا رخ بدل دیا۔ شاہ گلشن نے

- ۱۔ دیباچہ ”گلزار عشق“: ازجد یاثر الگہ (قلمی)، المہین ترقی اردو پاکستان کراچی۔
- ۲۔ تذکرۃ میر حسن: ص ۱۸، مطبوعہ المہین ترقی اردو ہند۔
- ۳۔ مخزن لکات: قائم چاند پوری کے الفاظ یہ ہیں: ”میر سنہ چہل و چہار از جلوس عالمگیر بادشاہ ہمراہ میر ابوالعالی نام سید۔ پسرے کہ دلفی لریختہ“ او بود، یہ جہاں آباد آید، ص ۲۱ و ۲۲۔ مرتبہ ڈاکٹر افتاد حسن، مطبوعہ مجلس ترقی ادبیہ لاہور، ۱۹۶۶ع۔

## ولی دکنی

ولی تک آئے آئے اردو شاعری کی روایت تین سو سال سے بھی زیادہ پرانی ہو چکی تھی۔ اس روایت میں دو رجحانات نے رنگ بھرا تھا۔ پہلے ہندوی اصناف اور مزاج و اختلاوت نے اور جب اس رنگ میں آگے بڑھتے اور تخلیقی ذہنوں کو سہراب کرنے کی صلاحیت ہوتی نہ رہی اور جو کچھ اس سے لیا جا سکتا تھا وہ لیا جا چکا تو پھر فارسی روایت نے اس کی جگہ لینی شروع کی۔ فارسی اثرات، لال دوا کے دانے کی طرح، آہستہ آہستہ گھل کر اس کا رنگ بدلتے رہے۔ ولی تک جب یہ روایت پہنچی تو اس وقت سارے دکن میں فارسی اصناف سخن، فارسی محور، ضمیمات و رمزیات اور علامتات و اسالیب کا رجحان پورے طور پر چڑھ چکا تھا۔ دکنی ادب میں منظومات، غزلیات اور قصائد وغیرہ کا ایک عظیم الشان ذخیرہ موجود تھا اور سینکڑوں چھوٹے بڑے شاعروں نے اپنے لبوں جگر سے اس روایت کے پودے کو سنبھالا تھا۔ عالمگیر کی فتح دکن نے اس رجحان کو اور تقویت بخشی۔ شہال اور جنوب مل کر ایک ہونے تو شہال کی عوامی زبان (جو سہانوں کے زور اثر فارسی عربی اثرات اور تہذیبی قوتوں کے سہارے بن سنور کر بولی کی سطح سے زبان کی حدود میں داخل ہو چکی تھی) دکن پر چھا گئی۔ ولی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے شہال کی زبان کو دکنی ادب کی طویل روایت سے ملا کر ایک نیا دوا اور ساتھ ساتھ فارسی ادب کی رچاوت سے اس میں انہی رنگا رنگ آوازیں شامل کر دیں اور امکانات کے آئنے سے بھی ابھار دیے کہ آہندہ دو سو سال تک اردو شاعری انہی امکانات کے ستاروں سے روشنی حاصل کرتی رہی۔ اسی لیے ولی آہندہ دو سو سال کی شاعری کے نظام شنسی کا وہ سورج ہے جس کے دائرۂ کشش میں اردو شاعری کے مختلف سیارے گردش کرتے ہیں۔

تاریخ کا مطالعہ بتاتا ہے کہ ایک تہذیب یافتہ قوم قلعین سے شکست کھاتا کر

ولی کا کلام سنا تو مشورہ دیا کہ "ابن عبد مضافین فارسی کہ بیکار افتادہ اند ، دو رختہ خود بیکار ہوں ، از تو کہ صاحب خواندہ گرفت ۲۰۰" یہ بات ولی کے دل کو ایسی لگی کہ اس نے اپنے رنگ سخن کو فارسی روایت کے مطابق ڈھالنے کا عمل شروع کر دیا اور نتیجے میں ایک ایسا کیمیائی امتزاج وجود میں آیا جس نے اردو شاعری کے سامنے ایک نیا راستہ کھول دیا جو ضرورت زمانہ کے عین مطابق تھا ۔ ولی کی جس اولیت و اہمیت ہے کہ اس نے "ایک زبان کو دوسری سے ایسا نئے معلوم ہوڑ لکھا کہ آج تک زمانے نے کئی پائے کھائے مگر ہوند میں جیش نہیں اُٹھا" جب ولی کا دیوان جلوس چند شاہی کے دوسرے سال ۱۰۲۰ھ (۱۶۱۰ء) میں دلی پہنچا اور وہاں کے شعرا نے اس میں وہ رنگ وغیرہ دیکھا ، جس کے دیکھنے کو ان کی آنکھیں ترستی تھیں ، تو انہوں نے بھی "فارسی کو چھوڑ کر ، اسی رنگ سخن کی پیروی شروع کر دی ۔ اسی کے ساتھ "نئی شاعری" کا آغاز ہو گیا اور اردو ادب قدیم شعور سے "جدید شعور" میں داخل ہو گیا ۔

ولی کی لطرت امتزاجی تھی ۔ دوسری طرح اوائلی عمر میں وہ بھی راج الوقت دکنی زبان اور اس کی روایت پر چلتا رہا لیکن سفر دہلی کے بعد ایسا چھوٹا بدلا کہ خود اردو ادب کی روایت جدید کا شعار اول بن گیا ۔ یہ بات غیر ضروری ہے کہ اس نے دریں نظامہ پورا کیا تھا یا نہیں ، "بدر چاچ" اور "شمس بازمعہ" پڑھی تھی یا نہیں ۔ لیکن اس کے کلام سے بین اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے پاس اتنا علم ضرور تھا جتنے علم کی اسے ضرورت تھی ۔ ولی نے چلنے کے شعرا بھی فارسی عربی شعر و ادب کی اصناف سے واقف تھے مگر ولی ان اصناف کو اردو میں منتقل کرنے ہوئے ان کی بنیادوں تک پہنچ گیا اور انہیں رختہ کا چڑھتا دیا ۔ وہ ایک نامور شاعر تھا اور اس سطح پر اپنے سب پیش رفت سے آگے تھا ۔ اس

نے مزاج رختہ کے مطابق فارسی اور عربی سے مناسب چور تلاش کیے اور انہیں اردو کے قالب میں ڈھال دیا ۔ ساتھ ساتھ انتخاب الفاظ ہے اردو شاعرانہ مزاج مقرر کیا ۔ نہ صرف فارسی تراکیب کو اپنایا بلکہ نئی تراکیب تلاش کر اردو زبان کو ایک نیا رنگ اپنی دوا ۔ جدید اصطلاح میں ہوں کہنا چاہیے کہ فنکارانہ حیثیت سے ولی نے پہلے کے شعرا "رومانوی" تھے ۔ ولی پہلا شخص ہے جس کے شاعرانہ مزاج کو "کلاسیکل" کہا جا سکتا ہے ۔ اس کی تخلیقی قوت اور ذہنی لطرت بھی داد کے قابل ہے ۔ اس نے جو کچھ کیا وہ اس طرح قبول کر لیا گیا جیسے سب لوگ اس کی تلاش میں تھے ۔ مجد قلی قطب شاہ اپنے قطری زور میں جنگل کی ایک چڑیا کی طرح یکساں رنگ اپناتا چلا جاتا ہے لیکن ولی کے ہاں رنگ کے تشویش کا احساس ہوتا ہے ۔ "تصیری ہمیشہ" "شاعر" ولی سے بڑا ہے لیکن اس کے زبان و بیان ، فارسی عربی الفاظ کی آمیزش کے باوجود ، خصوصاً بجاہوری رنگ کی وجہ سے اس سطح پر نہیں آئے جہاں ولی پہنچ کر اپنی صلاحیتوں کا اظہار کرتا ہے ۔ ولی اپنی متوازن طبیعت سے فارسی ، دکنی اور شاہی زبان کو اس طرح ملا کر ایک کر دیتا ہے کہ وہ علاقائی سطح سے بلند ہو کر ہم گیر ہو جاتی ہے ۔ اس کی لطرت میں جہاں جینٹل اور فن کا امتزاج نظر آتا ہے وہاں وہ قوت و عزم بھی نظر آتی ہے جو دیر اول میں ہوتی ہے ۔ انہی اسباب کی بنا پر ولی ہمیشہ اردو شاعری کا "بابا آدم" کہلایا جاتا رہے گا ۔

اس سے پہلے کہ ہم ولی کی شاعری کا مطالعہ کریں ، ضروری ہے کہ اس کے نام ، وطن اور سال وفات کے سلسلے میں چند بنیادی باتوں پر (جن پر اتنی بحث ہو چکی ہے کہ اب یہ بحث خود تاریخ ادب کا حصہ بن گئی ہے) غور کر لیا جائے ،

(۲)

مختلف تذکرہ نویسوں نے ولی کے مختلف نام لکھے ہیں جن میں لفظ ولی مشترک ہے ۔ گلشن ہند ، تذکرۃ میر حسن ، تذکرۃ گلشن سخن ، غزن نکات ، سخن شعرا ، آثار الشعرا اور ولی گجراتی از ظہیر الدین مدنی میں ان کا نام "ولی اللہ" یا "شاہ ولی اللہ" لکھا ہے ۔ غزن شعرا ، چہستان شعرا ، تذکرۃ رختہ گوئی ، جہ وہم ، لغز ، تذکرۃ مسرت الزما وغیرہ میں "مجد ولی" بتایا گیا ہے ۔ گلشن گشتاوی مصنفہ حمید اورنگ آبادی (۱۶۵/۱۵۱ء) میں ولی کا نام "ولی مجد" بتایا گیا ہے ۔ ولی کے محبوب دوست حید ابوالعمالی کے لڑکے سید مجد قلی کے نقل کردہ

۱۔ "نکات الشعرا" از میر تقی میر کے الفاظ یہ ہیں کہ "صلبت میان گلشن صاحب وقت و از اشعار خود ہارۃ خواند" ، ص ۳۰ ، مطبوعہ نظامی پریس بنگالوں ۔

۲۔ نکات الشعرا : ص ۲۹ ۔

۳۔ لب حیات : مجد حسین آزاد ، ص ۱۰ ، مطبوعہ لاہور (از چہاردہم) ۔

۴۔ "تذکرۃ ہندی" از مصحفی کے الفاظ یہ ہیں کہ "درستہ دوم فردوس آرام گاہ دیوان ولی در شاہجہاں آباد آباد و اشعارش پر زبان شعور و بزرگی جاری گشتہ" ، ص ۸ ، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ، اورنگ آباد دکن ، طبع اول ،



دیوانہ ولی (۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع) کے چلے جانے پر یہ عبارت ملتی ہے :

”تصنیف مغفرت بناء میان ولی چہ متوطن دکھن ا۔“

اور آخر میں یہ تحریر ملتی ہے :

”تمت تمام شد دیوانہ مغفرت نشان میان ولی چہ متوطن دکھن بتاریخ  
دوم شہر ذیقعدہ ۱۱۵۶ ہازدہ ہزار و پنجاہ و شش ہجری بروز پنجشنبہ  
بوقت صبح تحریر یافت ۔ مالک و کاتب ابن دیوان عاجز العذیب ۔ چہ تہی  
ولد سید ابوالعالی است ۔ کہے دعویٰ کند باطل است“۔“

پنجاب یونیورسٹی میں دیوانہ ولی کے ایک قلمی نسخے میں ، جو چلوس ہجری شامی  
کے اٹھویں سال یعنی ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع کا لکھا ہوا ہے ، یہ عبارت ملتی ہے :

”دیوانہ اشعار ولی مسمی سید ولی چہ مرحوم بتاریخ چہارہم شہر  
محرم الحرام سنہ ۱۱۳۸ از چلوس موت ماتوس چہ شاہ بادشاہ طہازی خاندانہ  
سلکدہ و سلطانیہ روز چہارشنبہ و انت داشت در بلدہ غیر البلاد احمد آباد سمیت  
عن العناد حفظہ لغیر حقیر اضعف العباد و کاتب محبوب سیدانی محمود ہے بود  
ثناء اللہ قاتی سنت الحجام و صورت اتمام بقدرت“۔“

غرض کہ ان تذکروں میں جو زمانی اعتبار سے ولی کے دور سے قریب ہیں ،  
ولی کا نام ”چہ ولی“ لکھا گیا ہے اور ”گلشن گفتار“ میں ، جو دور ولی سے قریب تر  
ہے ، ولی کا نام ”ولی چہ“ لکھا گیا ہے ۔ اس نام کی مزید تصدیق ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ع  
کے ثناء اللہ کے لکھے ہوئے ”دیوانہ ولی“ سے بھی ہوتی ہے اور ۱۱۵۶ھ/۱۷۴۳ع  
کے اس دیوانہ ولی سے بھی جو ولی کے عزیز ترین دوست سید ابوالعالی  
(میں کے - مالک ولی نے ۱۱۶۲ھ/۱۷۵۰ع میں دہلی کا سفر کیا تھا اور جن کا ذکر  
ولی نے اپنی غزل میں بھی کیا ہے) کے لڑکے سید چہ تہی نے اپنے ہاتھ سے لکھا  
تھا ۔ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اگر سید چہ تہی کو اپنے والد کے عزیز ترین  
دوست کا صحیح نام بھی معلوم نہیں تھا تو ایسی صورت میں اب ہم کس علقہ پر  
اعتماد کر سکتے ہیں ؟ اگر سید نجیب اشرف ندوی مرحوم کو ۱۱۱۰ھ/۱۶۹۵ع کا  
ایک ”مسکدہ ناسخ“ مل گیا ”جس میں جیشتر گواہ ولی اور اس کے دو بیٹوں کے

دستخط ہیں“ تو اس سے یہ کیسے ثابت ہوا کہ یہ وہی ولی ہے جو اردو شاعری  
کا بابا آدم ہے ۔ ان شواہد کی روشنی میں یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ حضرت ولی  
کا نام ولی چہ تھا اور ولی اللہ کوئی اور بزرگ تھے جن کا تعلق وجیم الدین ہلوی  
گجراتی (۱۱۶۸ھ/۱۷۵۹ع) کے خاندان سے تھا ۔

وطن کے سلسلے کی بحث کے مطالعے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ولی  
کے باپ یا دادا گجرات سے دکن ہجرت کر گئے تھے ۔ اس ہجرت اور دکن میں  
رہنے کے باوجود گجرات سے ان کا تعلق باقی تھا ۔ لیکن جیسے کہ غالب اکبر آباد  
سے اور ڈبئی لڈبر احمد پور سے دہلی آکر دہلوی ہو گئے تھے ، اسی طرح ولی  
بھی گجرات سے تعلق رکھنے کے باوجود دکن میں آکر دکنی ہو گئے تھے ۔ ولی  
نے اپنے اشعار میں کئی جگہ اپنے وطن کی طرف اشارہ کیا ہے ! مثلاً یہ دو شعر  
دیکھیے :

یو مکھ کی شمع سون روشن ہے عفت اقام کی مجلس

ولی پرواگی کرتا تری ملکہ دکھن بھتر

ولی ایران و قزوین میں ہے مشہور اگرچہ شاعر ملکہ دکھن ہے  
دلچسپ بات یہ ہے کہ نہ احمد آباد کی مشہور تاریخ ”تاریخ احمدی“ (۱۵۰۱ھ/۱۷۱۷ع)  
میں مصنفہ مشن لال میں اور نہ ”توفہ الکرام“ میں ولی کا ذکر ملتا ہے ۔ کیا  
ممکن تھا کہ ولی جیسا مشہور شاعر احمد آباد میں دفن ہوا ہوتا اور اس کا ذکر  
شعرا و مشاہیر احمد آباد میں نہ آتا ؟ ہر حال بڑا شاعر پوری قوم کا سرمایہ ہوتا  
ہے اور اس کی شخصیت علاقائیت سے بلند تر ہو کر اقلی کی منزل کو چھو اپنی  
ہے ۔ خود ولی نے بھی یہی کہا ہے :

ہرگز ولی کے پاس تم باتان ومان کی ست کچھو

چونہ کے کوچے میں ہے اسکوں وطن سے کیا غرض

ولی کو خاکِ دکن سے نسبت ہو یا سرزمین گجرات ہے ، یہ بحث اب اس لیے  
ہے معنی ہے کہ وہ اردو کالج کا جزو بن چکا ہے ۔

۱۔ ولی گجراتی : از ظہیر الدین مدنی ، سلسلہ مطبوعات الخیر اسلام اردو ریسرچ  
انسٹی ٹیوٹ ، نمبر ۱۱ ، بمبئی ، ۱۹۵۰ع ۔

۲۔ دیوانہ ولی : (قلمی) ، مکتوبہ انشا آفس لائبریری لندن ۔  
چہ ہوالہ اور نیشنل کالج میگزین لاہور ، بات نومبر ۱۹۶۰ع ، ص ۱۶ ۔

لام اور وطن کی بحث کے بعد اب ہم ولی کے سند وفات کی طرف آتے ہیں؟  
ولی کا سند وفات بہ شعبان بولتر عصر ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع بتایا گیا ہے اور اس کی  
بنیاد وہ قطعہ تاریخ وفات ہے جو دیوان ولی کے جامع مسجد بمبئی کے قلمی نسخے<sup>۲</sup>  
کے آخر میں درج ہے اور جسے سب سے پہلے مولوی عبدالغنی مرحوم<sup>۳</sup> نے دریافت  
کیا تھا۔ قطعہ یہ ہے:

مطلع دیوان عشق میسر ارباب دل      والی ملک معن صاحب مراد ولی  
سال وفاتی خرد از سر الہام گفت      ہاد ہمار ولی مافر کوثر علی

(۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع)

یہ قطعہ تاریخ وفات ان وجوہ کی بنا پر صحیح معلوم نہیں ہوتا:

(۱) ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع کے بعد تک ہمیں ولی کے زندہ رہنے کا ثبوت  
ملا ہے۔

(۲) یہ بات معذرت ہے کہ ولی جوان حال نہیں بلکہ عمر طبعی کو پہنچ  
کر مرے۔ ان کے مرشد، استاد، ساتھی وغیرہ ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع  
کے ایسے پچیس تیس سال بعد تک زندہ رہے۔

(۳) اگر ولی، جیسا کہ "غزنی نکات" میں لکھا ہے ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع  
میں دہلی آئے اور شاہ گلشن سے ملے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ صرف  
سات سال کے عرصے میں وہ اپنا رنگ بدل کر دیوان بھی مرتب  
کر دیتے اور ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع تک وہ حیثیت بھی حاصل کر لیتے  
جو ولی سے مختص ہے۔ ولی کا دیوان ان کی زندگی میں مرتب  
ہو چکا تھا جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہے:

شاعروں میں اس کا نام کیا

جب ولی نے کیا ہو دیوان جع

اور اس بات میں کسی شبہ کی ذرا سی بھی گنجائش نہیں ہے کہ  
جب ولی نے یہ شعر لکھا، وہ یقیناً زندہ تھے۔

۱۔ اس بحث کے لیے دیکھیے "ولی کا سال وفات" از جمیل جالبی، مطبوعہ چشمر  
مید سالہ نمبر، اورینٹل کالج سیکرین، ۱۹۷۰ع، لاہور۔

۲۔ فہرست خطوط جامع مسجد بمبئی، ص ۵۳۸۔ دیوان ولی: نشان ۵۲۷۹۔

۳۔ ولی کے سند وفات کی تحقیق: ص ۱۹۶، رسالہ "اردو" جنوری ۱۹۶۳ع۔

۴۔ غزنی نکات: از قائم چاند پوری، مرتبہ ڈاکٹر افتاد حسین، ص ۲۱۔

(۴) اس بات کا کسی کے پاس کوئی حتمی ثبوت نہیں ہے کہ شاہ گلشن  
سے ولی کی ملاقات دلی میں نہیں ہوئی<sup>۱</sup>۔

(۵) ولی کا دیوان، جیسا کہ مضمون نے تذکرہ ہندی<sup>۲</sup> میں لکھا ہے کہ  
"در سند دوم فردوس آراگاہ دیوان ولی در شاہجہان آباد آئندہ و  
اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ" انہر ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع  
میں کیوں آیا۔ ۱۱۱۲ھ/۱۷۰۰ع سے ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع تک یہ  
کہاں رہا؟ اور لگ زب نے گولکنڈا ۱۱۰۹ھ/۱۶۸۶ع میں اور  
۱۱۰۹ھ/۱۶۸۵ع میں فتح کر لیا تھا۔ اس دیوان کے اس  
سے پہلے نہ آنے کے کیا اسباب تھے؟ یہ بات بھی ذہن نشین رہے  
کہ ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ع تک دلی میں اردو شاعری کا آغاز ہو چکا  
تھا۔ فائز، حاتم، آبرو وغیرہ قادر سخن رہے وہ تھے۔

آئیے اب متوجہ بالا باتوں پر غور کریں: فراق اور ولی کا ذکر اکثر  
تذکرہ نویسوں اور اہلہ تحقیق نے کیا ہے۔ ولی نے فراق کے ایک مصرعے کی  
تفسیر بھی کی تھی:

ولی مصرع فراق کا پڑھوں تب، جب کہ وہ ظالم

کمر سون کھینچتا خنجر، چڑھانا آستیں آوے

ان دونوں کی چشمک کا ذکر بھی آیا ہے اور اس سلسلے میں ولی کا یہ شعر بار بار  
قل کیا گیا ہے:

توے اشعار ایسے لٹیں فراق کہ جس پر رشک آوے کا ولی کوئی  
ان اشعار سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ولی اور فراق ہم عصر تھے۔ فراق کا  
سند ولادت ۱۱۰۹ھ/۱۶۸۵ع ہے جس کا ذکر خود فراق نے اپنی مثنوی  
"مرآۃ العشر"<sup>۳</sup> میں اپنے چار سالہ بیٹے کو مخاطب کر کے کیا ہے۔ وہ اشعار

۱۔ محمد اکرام چشتی نے "ولی اور شاہ گلشن کی ملاقات" میں یہ بحث اٹھائی ہے  
جو قیاس پر مبنی ہے، اردو نامہ، ۲۳ واں شمارہ، بابت مارچ ۱۹۶۶ع۔

۲۔ تذکرہ ہندی: از مضعی، ص ۸۰۔

۳۔ مرآۃ العشر: (فلس) و الجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔



۱۰ ہیں :

مرے من ہے چالیس کے چار کم      تون چوتھے میں اب آیا رکھو ہے قدم  
 ترے ہونے مرے دل کے چالیس سال      کہتے ہیں کہ چالیس میں ہے کمال  
 یہ مثنوی ۱۱۲۳/۱۷۲۰ع میں لکھی گئی جیسا کہ ان اشعار کے آخری مصرعے  
 سے ظاہر ہوتا ہے :

کہا قصد تازیچہ چم بولنا      یو ایمال لتفصیل کے کھولنا  
 تو مجھ دل کیا اس وزا انتخاب      یو دیکھو جو ہے بابرکت کتاب

(۱۱۲۳/۱۷۲۰ع)

گویا ۱۱۲۳/۱۷۲۰ع میں فراق کی عمر ۳۶ سال تھی جب کہ ولی کے انتقال  
 کو چودہ ہندسہ سال ہو چکے تھے۔ ولی کے انتقال کے وقت ، اگر غلطی سے  
 ۱۱۱۹/۱۷۱۷ع کو صحیح مان لیا جائے ، فراق کی عمر ۲۲ سال بنتی ہے۔  
 ظاہر ہے کہ ولی نے وہ غزلیں جن میں فراق کا ذکر آیا ہے ۱۱۱۹/۱۷۱۷ع  
 میں بستر مرگ پر نہیں لکھی ہوں گی۔ وہ یقیناً پہلے کی ہوں گی۔ یہ بات ترین  
 قیاس نہیں ہے کہ ولی جو ۱۱۱۹/۱۷۱۷ع تک اپنی شہرت کے باہر فروج اور  
 پنج چکا تھا ، الفارہ الیم سال کے لوٹنے کے منہ آئے اور اس کے صبر نے ہر گز  
 لگائے<sup>۱</sup>۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ فراق اپنی مثنوی ”امراء العشر“ (۱۱۳۳/۱۷۳۰ع)  
 ۱۷۲۰ع میں یہ لکھ رہا ہے کہ اس کی ساری عمر فارسی میں صرف ہوئی اور  
 دکھنی میں وہ سرسری طور پر شعر کہتا ہے۔ وہ اشعار یہ ہیں :

مری عمر سب فارسی میں مری      کہوں شعر دکھنی تو میں سرسری  
 نکادے وقت ، جیب میں کھولنا      یو دکھنی میں کد گم بولنا  
 لہٹ کم کیا ہوں میں دکھنی میں      رکھیا ہیں ہوں اتنے کون لے کر چنی

پھر اسی مثنوی میں فراق نے جن مرحوم شعرا کا ذکر کیا ہے ان میں نصرتی اور  
 حسن شوقی تو شامل ہیں لیکن ولی کا ذکر نہیں ہے۔ ۱۱۳۳/۱۷۳۰ع تک  
 ولی کی شہرت سارے اربعاق میں پھیل چکی تھی۔ اور یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ مرچکا  
 ہوگا اور فراق اس کا ذکر مرحوم شعرا کے ساتھ نہ کرتا۔ اس وقت خود فراق کی

۱۔ وہ شعر یہ ہے :

ولی مصراع فراق کا پڑھوں تب جب کہ وہ ظالم  
 کمر سول کھینچتا خنجر ، چڑھانا آستین آوے

عمر ۳۶ سال تھی۔ لیکن وجدی ۱۱۳۳/۱۷۳۱ع میں جب اپنی مثنوی ”نخزین  
 عشق“ لکھتا ہے تو اس میں ولی کو مرحوم شعرا کی فہرست میں شامل کرتا ہے۔  
 وجدی کے اشعار یہ ہیں :

غواصی ، پاشنی ، طالب سخن سنج      ظہیر الدین جو ہے اسرار کا گنج  
 ولی کے وصف سے بولوں سو تھوڑا      کہاں اوسکے تلازم کون ہے چوڑا  
 کہاں لک شاعران کے ہو گئوں تائو      خدا کی مغفرت اون پر اچھو پھانوں  
 ان اشعار سے معلوم ہوا کہ ۱۱۳۳/۱۷۳۱ع میں ولی مرحوم ہو چکے تھے جن  
 کی مغفرت کے لیے وجدی دعاگو ہے۔ ۱۱۳۸/۱۷۳۵ع مطابق ۸ جلوس بدشاہی کے  
 ثناء اللہ کے لکھے ہوئے نسخے میں ، جس کا ترقیہ ہم ولی کے نام کے سلسلے میں پہلے  
 نقل کر چکے ہیں ، ”دیوان اشعار ولی مسمی سید ولی محمد مرحوم“ کے الفاظ سے  
 ظاہر ہوتا ہے کہ ۱۱۳۸/۱۷۳۵ع میں ولی وفات پا چکے تھے۔ ان شواہد کی  
 روشنی میں ولی کا سال وفات ۱۱۱۹/۱۷۱۷ع کے بجائے ۱۱۲۳/۱۷۲۰ع کے  
 بعد اور ۱۱۳۸/۱۷۳۵ع سے پہلے متعین ہوتا ہے۔ یہ اتنا سیدھا سا حسیب ہے  
 کہ اس میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں رہتی۔

اس بات کا مزید ثبوت اس سے بھی ملتا ہے کہ ولی کے مرشد ، استاد اور  
 دوست سب کے سب ۱۱۱۹/۱۷۱۷ع کے بہت بعد وفات پاتے ہیں۔ شاہ گلشن  
 کا انتقال<sup>۲</sup> ۱۱۳۱/۱۷۲۸ع میں ہوا ہے۔ خود فراق کا انتقال ۱۱۳۳/۱۷۳۱ع  
 کا واقعہ ہے۔ مولانا نور الدین صدیقی سہروردی کا سال وفات ۱۱۵۵/۱۷۵۲ع  
 ہے۔ علی رضا سہروردی ولی کے مرشد تھے۔ ایک شعر میں ان کا ذکر ہوتا  
 آیا ہے :

بادشاہ نجف ولی اللہ      یور کامل علی رضا ہایا

علی رضا کی وفات ۱۱۳۳/۱۷۲۹ع میں ہوئی ہے۔ مولانا نور الدین صدیقی

- ۱۔ نخزین عشق : از وجدی (قلمی) ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔
- ۲۔ سرو آزاد : از میر غلام علی آزاد بلگرامی ، ص ۱۹۹ ، مطبوعہ حیدر آباد دکن  
 ۱۹۱۳ع۔

۳۔ ولی گہرائی : از ڈاکٹر ظہیر الدین بدنی ، ص ۷۱۔

۴۔ غنۃ الکرام : جلد اول ، ص ۶۸۔

کے بڑے صاحب زادے شیخ محمد صالح عرف بیہ بابا کا انتقال ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۱ء میں ہوتا ہے۔ علی رضا مرہندی کے ایک مرید شاہ رحمت اللہ کا انتقال ۱۱۱۴ھ/۱۷۰۲ء میں ہوتا ہے۔ اسی طرح ولی نے ایک شعر میں دہلی کے صوفیاء محمد یار خان کا ذکر کیا ہے۔ قاضی احمد سیاح اختر جو ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۱ء میں دہلی سے تھے ان سے ولی کی ملاقات ہوئی ہوگی۔ وہ شعر یہ ہے:

کیوں نہ ہوئے عشق سوز آباد یہ ہندوستان

حسن کی دلی کہ صوبہ ہے محمد یار خان

محمد یار خان ولد اعجاز خان ۱۱۰۸ھ/۱۶۹۶ء میں دارالخلافہ دہلی کا صوبے دار مقرر ہوا۔ ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۱ء میں قوج داری مراد آباد کا افتادہ ہوا اور ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء تک وہ اس عہدے پر فائز رہا۔ پادشاه اول کے زمانہ حکومت میں "کار نظامت و نگہبانی قلعہ دہلی" پر مقرر ہوا۔ شرح میر کے زمانے میں "درجہ آبد" و "وقت دربار نداشت" انتہا تمام صوبہ داری کا ہنگامہ مقدسات خیر باد رجوع میشد و در ہنگام اقتدار مبادیات بارہ خاساماتی باو سپرد نمود۔ بعد از شرح میر برجند گزشتہ نداشت انتہا جاگیرش تا آخر عمر بحال بود۔ در عہد محمد شاہ ہم دومہ مرتبہ بظاہر باریاب یاد شاہی شدہ ۳۔ اس سے معلوم ہوا کہ محمد یار خان بھی عہد محمد شاہی تک زندہ رہا۔ ان حالات کی روشنی میں ولی کو ۱۱۱۹ھ/۱۷۰۷ء میں مار کر تھانی کے دروازے بند کر کے بیٹھ جانا تاریخ کا ایک دلچسپ واقعہ ہے۔ جلاویر محمد شاہی کے دوسرے سال یعنی ۱۱۳۲ھ/۱۷۱۹ء میں جب ولی کا دیوان دہلی آیا تو اس وقت ولی یقیناً زندہ تھے۔

(۳)

ولی محمد، ولی دکنی نے رجن کا انتقال ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۰ء — ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء کے درمیان عرضے میں ہوا) جب شعور کی آنکھ کھولی تو دکنی کلچر کی وہ تہذیبی

انگلی بارہ بارہ ہو چکی تھی جس نے کئی سو سال تک معاشوق، معاشی، مادی اور ذہنی و روحانی سطح پر اس کلچر کے سارے اجزا کو مربوط و ہم آہنگ کر رکھا تھا۔ اس وقت حسن شوق اور اس کے شاگردوں اور پیروؤں کی آوازیں سارے دکن میں گونج رہی تھیں اور غزل کی روایت، جو محمود، لیریز، خیالی سے ہوئی ہوئی حسن شوق تک پہنچ کر نئے امکانات کو بروئے کار لاتی تھی، اس دور کے جدید تہذیبی تلاشوں کو اپنا کر رہی تھی۔ اس صنفِ سخن میں چھوٹے بڑے مہجرات و اصناسات اور فکر و خیال کے ٹکڑوں کو الگ الگ ایک قارم میں بیان کرنے کی زبردست صلاحیت موجود تھی۔ شمالی ہند کا تخلیقی ذہن اس وقت ایک شدید اندرونی کشمکش کا شکار تھا۔ وہ فارسی کو ذریعہ اظہار کے طور پر باقی تو رکھتا چاہتا تھا لیکن یہ ابھی محسوس کر رہا تھا کہ فارسی میں اس کی تخلیقی قوتوں اور صلاحیتوں کا اظہار بہت دشوار ہے۔ اس صورت حال میں جب ولی نے دکن کی ادبی روایت کو فارسی روایت کے قالب میں ڈھالا تو ایک ایسی روشنی پیدا ہوئی کہ شہال کے اہل کمال بھی، فارسی کو چھوڑ کر، اسی کی طرف لپکے۔ ولی کی شاعری کے اس نئے رنگ و روپ نے بیک وقت تخلیقی ذہنوں کی اس خواہش کو بھی آسودہ کر دیا کہ وہ فارسی کو چھوڑنا نہیں چاہتے تھے اور اس دشواری کو بھی دور کر دیا کہ تخلیقی قوتوں کا اظہار فارسی میں ان کے لیے بہت دشوار ہو گیا تھا۔

جب ولی نے غزل کو اظہار کا ذریعہ بنایا اس وقت کم و بیش ساری دکنی روایت میں غزل کا تصور یہ تھا کہ اس سے صرف و بعض صورتوں سے "باتیں کرنے" یا ان کی باتیں کرنے کا کام لیا جاتا تھا۔ حسن و جمال، ناز و ادا، الہیکھلیاں، رنگ و ریاں، اقرار و انکار، وصل، جیسی و جیس، غارچی چلو جی، خام موضوعات تھیں۔ ولی سے پہلے کی غزل میں کسی گہرے تجربے، احساس، یا حیات و کائنات کے شعور کا پتا نہیں چلتا۔ شاہی، نصیری اور راشمی کے ہاں بھی یہی تصور ہے اور محمد علی قطب شاہ، وجہی، عبداللہ اور خواجہ کی ہاں بھی یہی عمل نظر آتا ہے۔ اے قے کے عمود اور حسن شوق کے ہاں اس تصور میں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے اور موضوعات کے اعتبار سے ذرا تنوع پیدا ہو جاتا ہے۔ ولی نے اسی روایت کو اپنا کر، اس میں زندگی کے رنگ و رنگ مہجرات، تشویر اور داغیات کو سمو کر غزل کے دائرے کو پوری زندگی پر پھیلا دیا۔ اس طرح ولی نے اپنی زندگی میں ایک وقت دو سطحوں پر دو شاعروں کا کام انجام دیا:

(۱) ولی نے شہال اور جنوب کی زبان کو سلا کر ایک ایسا ادبی روپ

۱۔ محمد انور: جلد اول، ص ۳۸۔

۲۔ تذکرہ اولیائے دکن: جلد اول، ص ۳۶۔

۳۔ رسالہ "بصیف": علی گڑھ، شمارہ ۱۶، ص ۱۳۸۔

۴۔ مائلاسم: جلد سوم، ص ۱۱۱ (فارسی)۔



دیا جو ایک وقت دونوں کے لیے قابل قبول تھا۔ اظہار کے اس روپ نے اردو کو فارسی کی جگہ بٹھا دیا۔ یہ اس وقت سارے معاشرے کی شدید خواہش اور ضرورت تھی۔

(۲) ولی نے غزل کو، اس جدید زمان کے ساتھ، اپنے اظہار کا ذریعہ بنا کر، جب اس کے موضوعات میں مجازی و حقیقی دونوں پہلوؤں کو ملا کر ایک کیا اور غزل کی خارجیت و "انصافیت" کو دیا کر اپنے داخلی جذبات و احساسات اور واردات قلبیہ کے اظہار کا ذریعہ بنایا تو یہ ایک ایسی منفرد ادب بن گئی جس میں زندگی کے ہر رنگ کے تجربات کو بیان کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی۔ اسی کے ساتھ حسن و عشق، غم، جاننا و شہر، دوراں اردو غزل کی نئی علامتیں بن گئیں اور انسانی زندگی کے چھوٹے بڑے تجربات غزل کے دامن میں سمٹ آئے۔

اس کام کے علاوہ، جیسا کہ پر پڑا شاعر کرتا ہے، ولی نے قدیم روایت کے بہترین اور زندہ اجزاء کو اپنی شاعری میں سمیٹ لیا اور ان تمام آوازوں کو اپنی آواز میں جذب کر لیا جو تاریخ کے سارے مختلف تاروں سے نکل رہی تھیں۔ ولی دکنی کی شاعری میں سارے قدیم دور کی روح اسی بول رہی ہے اور ساتھ ساتھ آنے والی نسلوں کو نئے امکانات سے متعارف بھی کرا رہی ہے۔ اس کلم کو ہوا کرنے کے لیے ولی نے ان تمام زمینوں میں غزلیں کہیں جن میں قدیم شعرائے دکن محمود، فیروز، خیال، حسن شوق، محمد قلی قطب شاہ، نصر قی اور شاہی وغیرہ نے ذخائر مہفی دی تھیں اور ساتھ ساتھ ایسی فارسی زمینوں میں بھی غزلیں لکھیں جو اردو کے مزاج سے مطابقت رکھتی تھیں۔ اگر اس زاویہ نظر سے آپ زبیر نظام "تاریخ ادب" کے ان صفحات کا مطالعہ کریں یہاں قدیم شعرا کا مطالعہ کیا گیا ہے تو آپ دیکھیں گے کہ ولی کی آواز ان سب آوازوں سے مل رہی ہے اور ان سے الگ بھی ہے۔ ولی محبوب کا سراپا بیان کر رہا ہے تو اس میں "خارجیت" کے ساتھ "داخلیت" بھی شامل ہو گئی ہے۔ غزل کی یہ روایت، جو آئندہ دور میں اپنے عروج کو پہنچی، اس کا پرچم، ولی کی غزل ہے۔ چنانچہ مضامین اردو غزل سے وابستہ ہیں وہ سب ولی کے ہاں ملتے ہیں۔ اسی لیے ولی کا نام اپنی اولیت اور روایت کے بانی کی حیثیت سے ہمیشہ سر فہرست و زندہ رہے گا۔

غزل عاشقانہ شاعری کی ایک صنف ہے اور حسن و عشق سے پیدا ہونے

والے جذبات و احساسات کی رنگ رنگ کیفیات کا اظہار غزل میں ہوتا ہے۔ ولی کی شاعری میں بھی حسن و عشق کا یہی جلوہ نظر آتا ہے لیکن یہاں ایک ایسے سوز اور عشق کے ایسے مادہ و پدیدہ تجربے کا اظہار ہوتا ہے جو ایک طرف اردو شاعری میں ایک نئی چیز ہے اور دوسری طرف ہر "زائد انسان" کے دل کی آواز ہے۔ یہ چند شعر دیکھیں :

حسن تھا پردہ تجرید میں جب سون آزاد  
طالب عشق ہوا صورت انسان میں آ  
جلوہ گر چپ سون و جال ہوا  
لوہر غور شبید ہائیکساں ہوا  
ہے ترا حسن ہمیشہ یکساں  
جست سون ہزار کیوں کہ جاوے  
عشق کی راہ کے سناگر کو  
ہر قدم تجھم کلی میں منزل ہے  
اے نور جان و دیدہ ترے نظار میں  
مدت ہوتی ہلک سون ہلک آشنا نہیں  
سفر عشق کا اگر ہے خیال  
دمت دل کیوں زائر راہ کرو  
گل و بلب کا گرم ہے بازار  
اس چمن میں بدھ لگہ کرو  
اے ولی طرز عشق آسان نہیں  
آزمایا ہوں میں کہ مشکل ہے  
عشق میں عاشق پر جو کچھ گزرتی ہے  
اس کا بیان بھی احساس و جذبے کی اسی  
سطح پر ہوا ہے جس میں سوز نے ایک ایسا لوح پیدا کر دیا ہے کہ ولی کے شعر  
پڑھنے یا سننے والے کے دل کو مٹھی میں لے لیتے ہیں :

عشق کے ہاتھ سے ہوئے دل رہیں  
جگ نہیں کیا بادشاہ، کیا درویش  
جو ہوا راز عشق سے آگاہ  
وہ زمانے کا نظر رازی ہے  
جسے عشق کا تیر کڑی لگے  
اے زلفی کیوں نہ بھاری لگے  
بہر میری خبر لیتے وہ حیات نہ آیا  
شاید کہ مرا حال آئے یاد نہ آیا  
شراب شوق سے شرار ہیں ہم  
کبھی بے خود، کبھی ہشیار ہیں ہم  
تہ ڈھولو شہر میں غرہاڑ و جینوں کا ٹھکانا ہم  
کہ ہے عشاق کا مسکن کبھو صحرا کبھو ہرات

عرض کہ عشق کی مختلف کیفیات، محبت و وفا کے رشتے اور راز عشق کا بیان ولی کی غزل میں ہم کر آیا ہے اور ایسے امکانات کو روئے کار لایا ہے جن سے اردو شاعری کے سامنے نئے راستے کھل جاتے ہیں۔

ولی کے تصور عشق میں وفاداری، بشرط استواری کا عقیدہ بہت اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں عاشق نہ تو انہوس ہے کہ حسن پرستی شعار کر لے اور نہ بزدلی ہے کہ

در در جھانگنا پھرتے۔ اس ولاداری کے سبب سے اس کے ہاں جانے، مقربیت اور اندر ہی اندر عشق کی آگ میں سلگنے کی کیفیت دینا ہو گئی ہے۔ وہ شاہی اور نصیری کی طرح اپنے ”شکار“ سے کھیلنا نظر نہیں آتا بلکہ معشوق کی ہر برادار اور اس کے خد و خال سے گرسلی عشق کو تیز کر کے اپنی کیفیت، جذبے اور سوز کو گہرا کرتا ہے۔ شاہی جب محبوب کو دیکھتا ہے تو اس کے ہاتھ اس کے جسم کی طرف بڑھتے ہیں اور سچ کے پھول سہکتے لگتے ہیں :

چون بھڑک کتے یوں یزوست ہو ملیں گے  
آنگ بدل رہوں اب بند کھول انگہا کا

نصیری کہتا ہے :

یوں تالیاں کا ہار ہے قہہ ناف پر ٹھلک  
زم زم کے جون کوئے پہ لگی رہے کی گھڑی  
پکڑے پہ دل الگ سوں لگو چپ بھوں کو تان  
سہلے شکار ہو تو چوڑائی کہاں کھینا

لیکن ولی اپنے محبوب کو دیکھتا ہے تو کہتا ہے :

لب پہ دلبر کے جلوہ گر ہے جو خال حوض کوثر پہ چیلوں کھڑا ہے بلال  
تو سر سے قدم قلک جھلک میں گویا ہے قصیدہ انوری کا  
کہ چالوں خط ترا کس سے خطا پر پھلا ہے آج فوج شام لے کر  
آنکھیں ہیں یہ خوبان چہاں کی کہ لگی ہیں  
پوئی نہیں نرگس کی صنم تیری قبا پر  
صنعت کے معصور نے صباخت کے صفے پر  
تصویر بنائی ہے کرے اور کو حل کر  
لگتا ہے جھکو پنچہ ”مشرید وعشہ دار  
دیکھا ہوں جب سے دستہ نگاریں نگار کا

چاں رنگ زلیاں منائے، جنبی تشنگی کو لخت وصل سے بھولنے اور انہی کے لہہ سے ہن کا احساس نہیں ہوتا۔ ولی کے ہاں عشق میں ایک شائستگی ہے، معجزگی اور گہرائی ہے، ضبط اور ٹھہراؤ ہے۔ چاں اردو غزل میں قصور عشق پہلی بار علوی سطح پر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ اس لوق کو واضح طور پر سمجھنے کے لیے نصیری اور ولی کے یہ دونوں شعر دوبارہ دیکھیے :

یوں تالیاں کا ہار ہے نجمہ ناف پر ٹھلک  
زم زم کے جون کوئے پہ لگی رہے کی گھڑی

ولی کہتا ہے :

لب پہ دلبر کے جلوہ گر ہے جو خال حوض کوثر پہ چیلوں کھڑا ہے بلال  
نصیری محبوب کی ناف کا تاثر بیان کر رہا ہے۔ اور ولی خال کا۔ دونوں میں مذہبی روایت سے مدد لی گئی ہے۔ نصیری زم زم کا ذکر کرتا ہے، ولی حوض کوثر اور بلال حبشی کا ذکر کرتا ہے۔ لیکن دونوں کے مزاج میں زمین آسمان کا فرق محسوس ہوتا ہے۔ ولی کے ہاں شائستگی اور عزت ہے۔ نصیری کے ہاں لہہ بہ لہہ اور ”بھوک“ ہے۔ نصیری کے لہجے میں کھینچا تانی کا احساس اس لیے ہوتا ہے کہ یہ آواز مردہ اور نہ امید متروک ہو چکا ہے۔ ولی کے ہاں ایک مردانہ آواز سنائی دیتی ہے اور وہ لہجہ دکھائی دیتا ہے جو آج بھی اردو شاعری کا زندہ لہجہ ہے۔ چاں فارسی روایت اردو مزاج سے شیر و شکر ہو کر ایک ایسی شکل بنا رہی ہے جس میں ”ہندی“ روح کی جھلک اور چوہاں بھی ہے اور ایرانی روح کی آواز بھی۔ یہی وہ ”ہند ایرانی“ روح ہے جس سے ہر عظیم کے مسلمانوں کی خصوصیت تہذیب نے جنم لیا ہے، جسے ہم عرف عام ”ہند مسلم ثقافت“ کا نام دیتے ہیں اور جس میں سارے ہر عظیم کے مسلمان مشترک طور پر شریک ہیں اور اردو زبان جس کی نگاہندہ عزت ہے :

اس مٹائی کون یواں ہوس نادان کیوں کہ مسجے ولی سے کیا پایا  
قدیم غزل میں، مقنوی کے ڈرائر، محبوب کا سراپا بیان کرتا ایک عام موضوع تھا۔ اس موضوع کو ولی نے بھی قائم رکھا لیکن اس کے مزاج کی متجیدگی، شائستگی اور احساس لطافت اسے اس سطح پر نہیں آئے دیتے جس پر لہہ قلی، شاہی، نصیری اور ہاشمی اتر آتے ہیں۔ ولی کی یہ مسلسل غزل دیکھیے جس میں اس نے محبوب کا سراپا بیان کیا ہے۔ یہاں ایک جیتی جاگتی عورت کی تصویر لکھنے کے سامنے آ جاتی ہے اور دل لاشیں فائزات کا نقشہ ہمیں مسحور کر لیتا ہے۔ چاں خلوصیت میں شائستگی مل چل گئی ہے :

مت لخصے کے شعلے سوں جلنے کول جلائی جا  
لک مہر کے پانی سوں یہ آگ بجھائی جا  
تجھ چال کی قیمت سوں نہیں دل ہے سرا واثق  
لے ناز بھری چنچل لک اھاؤ بتائی جا  
اس رہن انصہری میں مت بھول بڑوں جس سوں  
لک پاؤں کے بچھروں کی آواز سنائی جا



غیر دل کے کوہِ تر کون ہکڑا ہے تری لٹ نے  
یہ کام دھرم کا ہے لک اس کو چھڑاتی جا  
تجہ منکھ کی ہرستی میں گئی عمر مری ماری  
اے موت کی ٹپیں ہاری اس موت کو چلاتی جا  
تجہ عشق میں جل جل کر سب فن کو کیا کاجل  
یہ روشنی الودا ہے انکھیاں کو لگتی جا  
تجہ عشق میں دل جل جل کر جیوگی کی لیا صورت  
پیکار اوسے مرزاں چھاتی سون لگتی جا  
تجہ گہر کی طرف دستار لٹا ہے ولی دلم  
مشتاق ہے درشن کا ٹک درس دکھاتی جا

ولی کی یہ غزل خاص طور پر ہم نے اس لئے انتخاب کی ہے کہ اس میں  
قدیم رنگ سخن چھلک رہا ہے۔ قدیم غزل کی طرح اس کے ذخیرہ الفاظ اور  
انداز میں گیت کی مٹی اس شامل ہے۔ لیکن اس میں بھی دو باتیں قابلِ توجہ ہیں۔  
ایک تو وہ ماری تہمتور جس کا ذکر دم اور کر چکے ہیں اور دوسرے وہ آبی  
"آواز" جو "انکھوں کو لگتی جا" "ہاتی سون یہ آگ بھاتی جا" "آواز سناتی جا"  
کے لہجے میں محسوس ہوتی ہے اور جو آج بھی اردو شاعری اور زبان کی زائد  
آواز ہے۔ قدیم اردو شاعری میں یہ آواز غالبِ غالب ہے اور وہ بھی دلی دلی  
اور سہمی سہمی سی سناتی دیتی ہے، لیکن ولی کے ہاں سب آوازیں اور لہجے زندہ  
ہو جاتے ہیں۔ یہی وہ فرق ہے جو اس قدیم رنگ کی غزل میں بھی ہمیں دکھائی  
دیتا ہے اور جو ولی کو قدیم شعرا سے الگ کر کے سرخیل شعرا نے جدید بنا  
دیتا ہے۔ آئے اب آگے چلیں۔

ولی کا عشق خیالی نہیں بلکہ حقیقی ہے۔ اس نے "عشقِ مجاز" کے ان تمام  
پہلوؤں کا تجربہ حاصل کیا ہے جو ہند ایرانی روایت کے مطابق عشق کی پہلی  
سنزل ہے :

در وادی حقیقت جن نے قدم رکھا ہے اول قدم ہے اس کا عشقِ مجاز کرا  
اور اس کے بعد اس عشق کے میرے عشقِ حقیقی سے سلا دیے ہیں :

عارفان ہر ہمیشہ روشن ہے کہ قرعہ عاشقِ عجیب ان ہے

امن قصور عشق کے درجے ولی تصوف کی روایت کو اپنے موضوعات کے ہویلاؤ  
اور کم و بیش باری ملائمت کے ساتھ اردو شاعری کے دامن میں سیٹ لیتا ہے  
اور اپنے نئے لہجے اور زندہ آوازوں سے ان میں ایک ایسا رنگ بھر دیتا ہے جو

آئے والی نملوں کی نظروں میں کوہِ جانا ہے۔ یہاں شائستگی و لطافت کے ساتھ  
ایک نرم روی، بے لیاہی، درویشانہ قناعت کا احساس ہوتا ہے۔ ولی کے دیوان  
کی بیشتر غزلیں اسی رنگ میں سنائی ہیں :

ہر ایک سون متواضع ہو سوری یہ ہے سبھال کشتی دل کو لذری یہ ہے  
نگال خاطر لائرسوں جامِ جم کا خیال سقا کر آئے دل کا سیکندری یہ ہے  
خیالِ بار کو رکھ اپنے دل میں محکم کر کہ عارفان کے نرگہ شیشہ پری یہ ہے  
چند شعر اور سنئے :

زندگی جامِ عیش ہے، لیکن قالدہ کیا اگر مقامِ غویں  
خودی سے اولاً خالی ہو اے دل اگر اس شمعِ روشن کی لگن ہے  
ہایا ہوں ولی سبقتِ ملکِ قناعت  
ابا تخت و چتر حق میں مرے ارض و سما ہے

ملح مال کی سرسبز صیب ہے خیالات گنجِ جہاں اُس سے لال  
"وادی حقیقت" میں "یار" سے زیادہ "خیالِ یار" اہم ہو جاتا ہے۔ یہاں  
بھی عشقِ مجاز کے اظہار کی طرح یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہات شاعر کے دل کے  
نہاں خانے سے نکل رہی ہے۔ چونکہ وہ سچائی شعار ہے اس لیے زیادہ واضع  
لامح پر ہوتی کشتی کا اظہار بھی ولی کی شاعری میں ہو رہا ہے۔ تصوف کے  
لحاظ سے یہ فکر کا مٹی پہلو ہے لیکن زاید کی مذمت سے واضع کی پہچانی  
ہے، لامح پر ہوتی کشتی کے اخلاق کا وہ درس مقصود ہے جو سخت دلی اور  
دیا گاری کے پورے اڑانا ہے۔ اس قسم کی شاعری کا بقصد اخلاق سے لغت دلاتا  
نہیں ہے بلکہ سچے اخلاق کی طرف لانا ہے۔ جب ولی کہتے ہیں :

زاید کو مثلِ دلمہ تسبیح ایک آن  
کوچے مٹی رہا سون ٹکنا عال ہے  
شیخ مت گھر سے نکل آج کہ خربان کے حضور  
گول دستار تری باعثِ رسوائی ہے  
حقیقت سے کوی مدت سے ہم واقف ہیں اے زاید  
عہد ہم پختہ مغزوں سے نہ کر اظہارِ خامی کا  
کیا کے غیر ہوا ہے معلوم منم کو دیکھ  
مکتب ہیں امن کے بھول گیا ہے کتابِ آج  
آلودہ کیوں نہ ہوئے دامنِ پاک زاید  
جب دستِ لازیں ہیں جامِ شراب ہوئے

یہ رنگِ سخن ولی نے ہندوی اور فارسی پھولوں کے رنگ و بو سے بنایا ہے۔ جن اثرات کو الہیوں نے اپنی غزل میں سنوایا ان میں لکڑ، رسا، معنی و مضمون، لکڑی، لفظ و معنی کا رشتہ، اثر آفرینی و درد، حلاوت، چاشنی و شیرینی، لطافت و شوق انگیزی وہ بنیادی خصوصیات ہیں جنہیں ولی نے اردو شاعری اور خصوصیت سے غزل کا جزو بنا دیا ہے۔ جن فارسی شعرا سے ولی نے یہ اثرات قبول کر کے اپنے لکڑ و احساس کا حصہ بنایا ہے ان میں انوری، جلی، جامی، شمع، خاقانی، فردوسی، بلخی، فیضی، فلسفی، طالب، شیدا، خسرو، غالب اور شوکت وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ اس سہار و اثر کا ذکر ولی نے اپنے دیوان میں جایا کیا ہے :

اسے ولی تجھ سخن کو وہ چنچے جس لکڑ جلی نے دیا ہے لکڑ رسا  
ولی تو میر معنی کا ہے شواص ہر اک مصرع ترا موتیاں کی لڑ ہے  
اسے ولی لگتا ہے ہر دل کون عزیز شعر تیرا اس کہ شوق انگیز ہے  
ہر سخن تیرا لطافت سے ولی مثل گوہر زائست ہر گوش ہے  
گرچہ پائنتر لفظ ہوں لیکن دل مرا عاشقِ معانی ہے  
ولی شعر تیرا سراسر ہے درد غلط و خال کی بات ہے خال خال

ولی شیریں زبانی کی جوں ہے چاشنی سب کو

حلاوتِ غم کو سیرا سخن شہد و شکر دہستا

جی سہار شاعری ولی کے مخصوص رنگِ سخن کو جنم دیتا ہے۔ وہ ہر صفت میں جاتا ہے، ہر رنگِ سخن کو دیکھتا ہے، ہر موضوع کو بیان کرتا ہے، ہر چھوٹے بڑے تجربے کو لفظوں سے پکڑتا ہے لیکن اس کی لکڑ رسا، شیریں زبانی، حلاوت و لطافت کے دامن کو نہیں چھوڑی۔ غزل چونکہ بنیادی طور پر عنصرِ لازم کے کلام کرنے کا نام ہے اس لیے غزل کے طرز کا کمال سادگی، نرمی، شیرینی اور شوق انگیزی مانا گیا ہے۔ لکڑ رسا کا کمال یہ ہے کہ وہ ایک ایسے طرز کو اختیار کرے جس کی بنیادی صفت سادگی ہو۔ یہ سادگی جب اپنے کمال کو پہنچتی ہے تو ایک طرف اثر و تاثیر کے اعتبار سے گہری ہو جاتی ہے اور دوسری طرف اس کا طرز ادا نرم و مکررات چیت کی زبان سے مل جاتا ہے۔ اس سطح پر نظم و نثر کے حدود میں امتیاز باقی نہیں رہتا۔ لیکن شاعری میں اسے سہولت ملتی ہے۔ یہ تخلیقی سطح کا ایک اعلیٰ درجہ ہے اور ہر بڑے شاعر نے اظہار کے اس درجے پر پہنچ کر اظہار انتظار کیا ہے۔

تو وہ مناقبت، سنگ دلی اور قول و فعل کے تضاد کی مہلت کرتے ہیں۔ جہاں وہ خود نامح کی حیثیت میں سامنے آتے ہیں وہاں ان کی شاعری میں تقسیم کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ زندگی کے سیندر میں گہرا غوطہ لگا کر وہ عقل و دانش کا ایک سجا سون لائے ہیں۔ وہ وہ رنگِ سخن ہے جو آئندہ دور کی شاعری میں بہت مقبول ہوا :

سخنی کے بندہ عیش کا شہدوار رہ آخر ہے روزہ دار کو اک روز عہدیاں  
تجھ کو پہنچے ہے آرسی سے بد بات صاف دل وقت کا سکندر ہے  
پھر رسا، جوں دولتِ بیز کا عجب ہیں کہ تا ظہر آوے زوال  
ولی کے ہاں ایسے شعاری کثرت ہے جو زندگی کے گہرے اور رنگا رنگ تجربات کو سامنے لا کر ہمارے شعور و احساس کا حصہ بنا دیتے ہیں۔ سیدھے سادے لفظوں میں جذبے کی گہرائی سے پیدا ہونے والا تاثر بڑھنے والے کے دل پر اثر کرتا ہے اور ولی کے اشعار ہماری زبان پر چڑھ کر، ہمارے سونے ہوئے جذبوں کو جگا کر، شعور کو وسیع اور اظہار کو سہل بنا کر، ہمارا کشمکش، ہماری تہذیب کو دیتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

بات رہ جائے گی فائدہ وقت دہانے کا جوں

دل لڑیتا ہے ششای لا خبر دندار کی

شغلِ بہر ہے عشقِ بازی کا کیا حاجی و کیا مجازی کا  
شہرِ نوقت میں مونس و ہدم بے فراری و آہ و زاری ہے  
مفلس سب ہمار کھوتی ہے مرد کا اعتبار کھوتی ہے  
باغثِ روانیِ عالم ولی مفلسی ہے، مفلسی ہے، مفلسی  
پھر میری غیر اپنے وہ صفت نہ آیا شاید کہ مرا حال اے یاد نہ آیا  
صد جہف کہ وہ پار میرے پاس نہ آیا میرا سخن راست اے راس نہ آیا  
ایسا بسا ہے آکر تیرا خیال جی میں مشکل ہے جی سے تجھ کو اب امتیاز کرنا

ولی اس گوہرِ کمالِ حیا کی کیا کہوں غوی

مرے گھر اس طرح آتا ہے جیوں مہنے میں رز آوے

ان اشعار میں ہمیں اشوع کا احساس ہوتا ہے۔ اس عمل سے ولی نے غزل کا دامن اتنا وسیع کر دیا کہ اس میں ہر قسم کے خیالات، موضوعات، احساسات، جذبات، تجربات اور واردات کے اظہار کا سلیقہ پیدا ہو گیا اور اردو غزل کو وہ رنگِ سخن مل گیا ہے آج ہر زندہ و زار ہے۔



مشکل پسند غالب بھی اپنے خطوط میں دوسروں کو اس سادگی کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ ولی بھی سہل سنج کی اس "اثر سادگی" تک پہنچ جاتے ہیں اور یہ سادگی مشکل زمینوں میں بھی قائم رہی ہے :

آشناں نہیں تو جانا ہوں کیا کروں جی اُداس ہوتا ہے  
کیونکہ کڑے رنگوں ترے ہم میں عاشقی میں لباس ہوتا ہے  
تجہ جدائی میں نہیں اکیلا میں درد و غم اس ہاس ہوتا ہے  
کم نگاہی سوں دیکھتے ہیں ولی کام اپنا تمام کرتے ہیں  
دشمن ہیں کا دین دشمن ہے راہزن کا چراغ دشمن ہے  
جیسے عشق کا تیر گازی لگے اے زندگی کیوں کہ بھاری لگے  
آج سرسبز کوہ و صحرا ہے ہر طرف سبز ہے تماشا ہے  
نہ بوجھو خود بخود مویں میں آؤ ہے وقیمہ روئید لبتہ کی جڑ ہے  
یہ صرف چند مثالیں ہیں۔ ولی کے کلام کی یہ بنیادی خصوصیت ہے۔ یہ سادگی اکثر غزلوں میں عام حوالا جواب اور مکالمے کا رنگ اختیار کر لیتی ہے مثلاً :

دولہا مری لنگہ کی قیمت ہے دو چھان  
جس دیکھنے سوں دل میں ترے ہے طرب عجب  
اس دولتِ عظیم کون یوں بہت مانگتا  
لکھی ہے بھکوں بات کری ہے ادب عجب

ولی کے ہاں یہ سادگی "برغن" ہے۔ یہ اس کا طرز ادا ہے جس میں وہ نتائج بدائع کی رنگ آمیزی بھی بڑے سادگی سے کرتا ہے۔ یہ نتائج ولی کے ہاں احساس و اظہار کے ساتھ مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور خود پیدا ہوتے ہیں۔ ان سے اس کی شاعری میں اثر و تاثر اور حسن بیان پیدا ہوتا ہے۔ تشبیہ و استعارہ، مجنیس، تلمیح، حسن تعلیل، تضاد، عارقالہ، صنعت، عکس، ایوان المثال، مرآۃ النظیر، مستزاد، محاکات اور ایہام وغیرہ اس کے ہاں فی اثر اور روانی میں اضافہ کرتے ہیں۔ ولی کا کمال یہ ہے کہ اس نے اردو غزل میں یہ سب خصوصیات شامل کر کے آنے والی تسلوں کو ایک ایسے راستے پر لگا دیا کہ آئندہ دو سو سال تک اردو شاعری اس کے بنائے ہوئے راستے پر چلتی رہی۔ صنعت ایہام کو جس خوبی سے ولی نے استعمال کیا ہے، بہت کم شاعر اس کو پہنچ سکے ہیں۔ جی وہ خصوصیت تھی جس کو شاہی ہند کے شعرا کی پہلی نسل نے ولی کی شاعری کی بنیادی صفت مان کر زمین آسمان کے فاصلے ملا دیے۔ ولی نے مجاز و حقیقت کو

معنی کی سطح پر ملا کر ایک کرنے کی کوشش میں اس صنعت کو استعمال کیا تھا اور رمز و اشارہ سے معنی کے حسن بیان کو ابھارا تھا۔ اسی لیے صنعت ایہام ولی کے ہاں لطف دیتی ہے :

موسنی جو آئے دیکھنے تجھ نور کا تماشا  
اس کو پہاڑ ہوئے پھر طور کا تماشا

اعجاز حسن دیکھ کے وہ روئے یاعرق پیدا کیا ہے چشمہ آفتاب سے آب آج  
بھروسا تجھ دولتِ آرزو کا عجب ہیں کہ نا ظہر آویسے زوال  
بہرے میں عشق کے ہر ہوالہوس کا کام کیا  
دیکھو حالت کیا ہوتی منصور سے سردار کی

یہ جانوں خط ترا کسی بے خطا پر چلا ہے آج بوجہ شام لیے کر  
سیر، سودا، غالب، مصطفیٰ اور موسیٰ کے ہاں بھی ایسے اشعار ملتے ہیں لیکن  
کہیں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ الفاظ سے دو معنی پیدا کرنے کی بالخصوص کوشش کی  
جا رہی ہے۔ آئندہ تذکرہ ہیں جب صنعت ایہام ذریعے کے بنائے سزل بن گئی تو  
یہ اردو شاعری کی ایک ایسی "موالف" بن گئی، جس کے حیا سوز بھکڑیں پڑ،  
اگلی نسل کے شعرا میرزا مظہر جاہانگیر، حاتم اور میر و سودا وغیرہ بھی کالوں  
پر ہاتھ دھرنے لگے۔

غرض کہ ولی کی شاعری میں اتنے چلو، اتنے موشوہات، اتنے تجرباتی زندگی  
سٹ آئے ہیں کہ جس چلو سے اردو غزل کو دیکھیں اس کی واضح ابتدا ولی سے  
ہوتی ہے۔ ولی کی غزل میں اردو غزل کی کم و بیش وہ ساری آوازیں سنائی دیتی  
ہیں جو سراج سے لیے کر داغ تک مختلف شاعروں کی الفردیت کی نشاں ہیں اور  
جین سے آج تک "بزم معنی کی شمع روشن ہے"۔

ولی کی ایک اور خصوصیت ان کا وہ مخصوص راگ اور وہ لہجے ہیں جن سے  
اردو شاعری پہلی بار بھرپور طریقے سے آشنا ہوئی اور یہ راگ اور لہجے خود اردو  
شاعری سے مخصوص ہو گئے۔ اس راگ کو مسلسل غزلوں میں واضح طور پر  
محسوس کیا جا سکتا ہے۔ شعروں کا مجموعہ راگ ایک ہی احساس کے پھیلاؤ سے  
ہم آہنگ ہو کر سُروں کو بیدار کرتا ہے اور راگ کا نرم غرام دہلا بیٹے لگتا ہے۔

۱۔ ولی کا شعر ہے :

اے ولی صاحبِ سخن کی زبان بزمِ معنی کی شمع روشن ہے

نسبی پھروں کی غزلوں میں یہ راگ پھیل گیا ہے اور اس میں ایک آہستہ روی پیدا ہو گئی ہے، لیکن چھوٹی پھروں کی غزلوں میں یہ راگ اپنی تیزی سے اثر کو گہرا کر دیتا ہے۔ ولی کی رائے، اس کے توہم اور لہجے سے اردو شاعری کا مخصوص توہم اور لہجہ قائم ہوتا ہے۔ اردو شاعری کے قدرتی راگ (Rhythm) کو دریافت کرنے میں یہی اولیت کا سہرا ولی ہی کے سر بندھتا ہے:

اس شعر کی یہ طرح نکلا ہے جب ولی  
یو اغتراع سن کے رہے دل میں سب عجب

(۴)

صغیر بلگرامی نے ولی کے اشعار کو زبان کے لحاظ سے تین قسموں میں تقسیم کیا ہے۔ چلی قسم میں وہ اشعار دیے گئے ہیں جو خاص اس وقت کی زبان میں ہیں اور جن میں تبدیلی نہیں ہو سکتی۔ دوسری قسم میں وہ اشعار دیے گئے ہیں جن کے لفظوں کی تبدیلی سے اس وقت کی زبان بن سکتی ہے اور تیسری قسم میں وہ اشعار دیے گئے ہیں جو بالکل اس وقت کی زبان اور تو اکسب کے معلوم ہوتے ہیں۔ ایک وہ اشعار جو سودا، میر اور مصطفیٰ کے زمانے تک کی زبان میں ہیں اور دوسرے وہ جو ناسخ سے لے کر حال کے زمانے تک کی زبان میں ہیں۔ چلی قسم یعنی ایسے اشعار کی تعداد بہت کم ہے جن میں خاص دکنی، گجری اور ہندوی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں لیکن یہ زبان بھی، اگر اس کا مقابلہ قدیم شعرا سے کیا جائے تو بہت صاف اور سادہ نظر آنے کی۔ دیوان میں دوسری قسم کے اشعار کی تعداد کافی ہے اور ان میں چند مخصوص الفاظ، جو دکنی میں رائج تھے، استعمال میں لائے گئے ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کی زبان بھی تیسری قسم کے اشعار جیسی ہے۔ تیسری قسم کے اشعار ہمارے دور کی زبان جیسے ہیں۔ زبان کی سطح پر ایک طرف ولی نے گزشتہ دو سو سال کی زبان کو جدید رنگ سے ملا کر اپنی شاعری میں جذب کیا اور دوسری طرف اسے آہستہ آہستہ والی دو صدیوں کی زبان سے بھی ملادیا۔ اس طرح دسویں صدی ہجری سے لے کر تیرہویں صدی ہجری تک کی زبان ولی کے کلام میں موجود ہے۔ یہ وہ تعمیری صلاحیت ہے

۱۔ جلوۂ مختصر: سید نورزاد احمد صغیر بلگرامی، ص ۶۶-۶۷، مطبوعہ مطبع نور الانوار، آراء، یار اولیٰ

جس کی داد ہمیشہ دی جاتی رہے گی۔

ولی کی غیر معمولی زبان ذاتی اور تعمیری صلاحیت و شعور پر مبنی قرار دینا کو حیرت ضرور ہوتی ہے لیکن تعلیمی اور سماجی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ دکن میں زبان کی دو صورتیں ہو گئی تھیں۔ ایک وہ جو دولت آباد کے علاقے سے باہر دکن کے دروازی علاقوں میں رائج تھی۔ اس زبان کو شال کے مرکز دہلی سے تعلق رکھنے کے کم مواقع ملے تھے۔ دوسری وہ زبان جو دولت آباد اور اس کے نواح میں رائج تھی اور جس کا مرکز اس وقت اورنگ آباد تھا۔ دولت آباد اورنگ آباد سے صرف سات میل کے فاصلے پر واقع ہے۔ مغلوں کے حملوں اور فوجات کا اثر یہ ہوا کہ ایک بار پھر شالی ہند والے دولت آباد کے علاقے میں آباد ہو گئے اور شالی کی زبان چان کے کئی کوچوں میں رائج ہو گئی۔ یہی وہ زبان ہے جو ولی کو ایک حد تک نئی بتائی ملی اور جسے اپنا کر تخیلی صلاحیتوں سے اپنی شاعری میں نکھارا جس میں فارسی طرز احساس نے، کلچر، زبان، املا، لہجے، موضوع، ذخیرۃ الفاظ اور محاوروں نے ایک ایسا مخصوص رنگ زبان و سخن پیدا کیا جو ولی کے ساتھ مخصوص ہے۔ اگر دکن میں شاعری کی اتنی پرانی روایت موجود نہ ہوتی اور شال کی زبان اسی طور پر دکن نہ پہنچتی تو ولی کے لیے یہ کارنامہ انجام دینا بھی ممکن نہ ہوتا۔ ولی سیاسی، معاشرتی اور تعلیمی تبدیلیوں کے ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے جب خود معاشرے کو، زبان کو، شاعری کو ایک ایسے ہی شخص کی ضرورت تھی جو دکن کی ادبی روایت کو شال کی زبان اور فارسی روایت سے ملا کر ایک ایسا رنگ پیدا کر دے جو نہ صرف سب کے لیے قابل قبول ہو بلکہ جس میں تخلیقی ذہنوں کو نئے امکانات بھی نظر آئیں۔ یہی کام ولی دکنی نے انجام دیا۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ولی کے ہاں زبان کا ارتقا ایک طرف دکھائی دے دھتہ کی طرف ہو رہا ہے اور ساتھ ساتھ دھتہ سے اردو سے معاشی کی طرف بھی۔ یہ دو سطحوں کا کام ولی نے خود انجام دیا۔ ولی کے ہند آگے چل کر اردو کے ”دو اسکول“ ہو گئے: ایک وہ شاعر جن کے کلام میں بقول فراق گورکھپوری ”اردو پن“ پایا جاتا ہے اور دوسرے وہ جن کے کلام میں ”فارسی پن“ ملتا ہے۔ ولی ان دونوں سکولوں کے پیش آ رہے ہیں۔ تاریخ ادب کا تقابلی مطالعہ بتاتا ہے کہ ولی اردو کو اس مقام سے کہیں آگے لے گئے جو مقام انگریزی زبان کے چوتھے کے ہاں نظر آتا ہے۔ ولی کے ہم عصر ڈرائڈن کی زبان ارتقا کے لحاظ سے ولی سے آگے ضرور ہے لیکن استمر کی زبان اور ولی کی زبان ایک ہی درجہ ارتقا



ہر گھڑی دکھائی دیتی ہیں۔ ولی نے اردو زبان کو ایک ایسے مقام پر پہنچایا جہاں سے اس کے ارتقا کی ہر صورت کا آغاز ہو سکتا تھا۔ اس لیے ولی کی زبان آئندہ کی زبان کی نشان دہی کرتی ہے۔

اس رنگ زبان و بیان کے لکھارنے میں ولی نے، جیسا کہ ہم لکھ چکے ہیں، فارسی زبان سے دل کھول کر استفادہ کیا اور اس کے خوب الامثال، روزمرہ اور اشعار کو رختہ کے قالب میں ڈھالا۔ ولی کے ترجموں کی خصوصیت یہ ہے کہ اُس نے فارسی زبان کی ”دوشیزگی“ کو بھی اپنے رختہ میں قائم رکھا ہے۔ ایسے اشعار کا شمار ممکن نہیں ہے جن میں ولی کے اشعار خیال و اظہار کی سطح پر فارسی اشعار سے لکھارے ہیں لیکن ایسے اشعار کی مثالیں ضرور دی جا سکتی ہیں جن میں ولی نے فارسی شعر کا رختہ میں ترجمہ کیا ہے یا فارسی زبان کو اپنی غزل میں استعمال کیا ہے۔ ”شعر الہند“ میں ایسی کئی مثالیں دی گئی ہیں۔ امیر خسرو کی مشہور غزل ہے :

جان ز تن بردی و درو جان بنور در دہا دادی و درماں بنور  
اسی زمین میں ولی کا شعر دیکھئے :

لو ہے رشکو مار کمنائی بنور تیرہ کو ہے خوداں میں سلطان بنور  
نظیری کی غزل کا مطلع ہے :

چہ خوش است با دو یکدل سر حرف باز کردن

سخن تہفہ گفتن ، گہ در در کردن

ولی کی غزل کا ایک شعر اس زمین میں دیکھئے :

ہے لاز میں صنم کا زلفاں دراز کرتاں لہہ کا عاشقان پر دروازہ باز کرتاں

نظیری کی غزل کے اس شعر کو :

لہان گرفتہ جا بیاں جان شیریں کہ توں ترا و جان را ز ہم امتجاز کردن

ولی نے اس طرح ”زینتیا“ ہے :

ایسا بسا ہے آ کر تیرا خیال جیو میں

مشکل ہے جیو میں تیرہ کو اب امتجاز کرنا

۱۔ شعر الہند : حصہ اول ، عبدالسلام لدوی ، ص ۲۷ - ۲۸ ، مطبع معارف ، اعظم گڑھ ، طبع دوم ، ۱۹۲۲ء -

امیر خسرو کا شعر ہے :

اؤصر بالین من برخیز اے نازاں طیب

درد بند عشق را دارد یجز دیدار نیست

ولی نے اس مضمون کو اس طرح باندھا ہے :

بھو درد پر دوا نہ کرو تم حکیم کا دین وصل لین علاج برہ کے مہم کا

خولجہ حافظ کا مصرع ہے : ع

یہ آب و رنگ و خیال و خط چہ حاجت دے زیا را

ولی نے اس مصرعے کو یوں اپنایا ہے :

لیاس خوب کی حاجت نہیں حق کے ستارے کو

نظیری کا شعر ہے :

تغیر حال ما ز نگاہی توں مرے ز حال خویش یہ سیا نوشتہ ام

ولی کا شعر ہے :

ہم نے قدم رنجہ کیا میری طرف آج

یہ نقش قدم صفحہ سیا پہ لکھا ہوں آ

اسی طرح فارسی محاوروں کے ترجمے بھی کثرت سے کیے ہیں۔ چند مثالیں یہ ہیں :

دل بستن = دل باندھنا

ع : ولی جن نے کہ باندھیا دل کون اپنے لوتھالان سے

خوش آمدن = خوش آنا

ع : لم جاؤں صحن گلشن میں کہ خوش آنا نہیں مجھ کوں

دم زدن = دم مارنا

ع : بھجوں شکوہ لیا دم ماروں ہے خاک ساری کا

دامن گزرتی = دامن پکڑنا

ع : لو جہر بول ہے جا دامن پکڑ عشق مجازی کا

شیوہ گرفتن = شیوہ لینا

ع : لیا ہے اس سبب دل نے مرے شیوہ گدائی کا

روا داشتن = روا رکھنا

ع : رکھتا ہے کیوں جفا کو مجھ پر روا اے ظالم

۱۔ ولی گجراتی : از ڈاکٹر ظہیر الدین مدنی ، ص ۱۳۰ -

۲۔ ایضاً ص ۱۳۳ - ۱۳۶

آب کز دل = آب کرنا  
 ع : اے ولی دل کو آب کرنی ہے  
 بازار کز دل = بازار کرنا  
 ع : کون ہی تیری ہلکان مل کز نماز گویا  
 گرم شدن بازار = بازار گرم ہونا  
 ع : ہوا ہے گرم تیرے عشق کا بازار ہو چاہا  
 عبارت بودن = عبارت ہونا  
 ع : وہ زلف و رخ کہ جن سے عبارت ہے دن و رات  
 حساب گرفتن = حساب لونا  
 ع : لپٹا ہے اس کے لاز و ادا کا حساب آج  
 گمانا کز دل = گمانا کرنا  
 ع : مجھ مکھ کا نور جب سوں گمانا کیا ولی  
 کمر بستہ = کمر بالہنا  
 ع : آرا چو کمر بالہ کے نور چور و جفا ہو  
 چاکر دل = چاکرنا  
 ع : گوہر اس کی نظر میں جا نہ کرے  
 چشم داشتن = چشم رکھنا  
 ع : چشم رکھتا ہوں اے منجن کہ بڑھوں  
 جفا کشیدن = جفا کھینچنا  
 ع : سدا عاشقان کھینچتے ہیں جفا  
 تنگ شدن = تنگ ہونا  
 ع : اے دوستاں تنگ ہوا ہوں میں ہوش ہے

فارسی محاوروں اور روزمرہ کے ترجموں کا یہ رجحان نہ صرف ولی کے بعد کے دور میں نظر آتا ہے بلکہ میر و سودا ، ناسخ و انش ، میر حسن و انیس اور غالب و انبال تک قائم رہا ہے ۔ اس رجحان نے اردو شاعری کے دامن کو وسیع کر کے انہماک کی قوتوں کو دویلا کیا ہے ۔ آج ترجموں کا یہ رجحان انگریزی محاوروں ، نازوں اور روزمرہ کے ذریعے اردو زبان کے دامن کو وسیع کر رہا ہے ۔

غزل ، جس کا مطالعہ ہم نے قصیدوں سے کیا ہے ، ولی کے ہاں بنیادی تاثیر بھجن کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اس میں وہ ماری خصوصیات شاعری آجانی

ہیں جن کی وجہ سے ولی اردو شاعری کا بابا آدم کہلاتا ہے ۔ لیکن ”کلیات“ میں غزل کے علاوہ اور اصناف سخن بھی ملتے ہیں ۔ قصیدہ ، جو بادشاہوں کے دور میں شاعری کا خاص میدان تھا ، ولی کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن اس مندرجن صحن کو اس نے کمی بادشاہ یا امیر کی مدح کے لیے استعمال نہیں کیا بلکہ خدا ، لعل ، منقبت اور مدح مرشد طریقت کے لیے استعمال کیا ہے ۔ ولی کے قصیدے طویل نہیں ہیں اور نہ ان میں مشکل جملوں میں طبع آزمائی کر کے قادر الکلامی دکھائی گئی ہے البتہ اچھوتے غزوات ، شوکت القناط اور زور طبیعت کے اوصاف سے ان کے قصیدے ضرور معمور ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاہ گشن سے ملاقات سے چلے ولی کی قوجہ قصیدوں کی طرف رہی کیونکہ ان قصیدوں میں دکھی اثر بجاہل غزل کے زیادہ ہے ۔

قصیدوں کے علاوہ کچھ ترکیب بند اور ترجیع بند بھی ملتے ہیں جن میں قصیدوں کا رنگ غالب ہے ۔ ان میں شاہ وجیہ الدین کی مدح والا ترجیع بند خاص طور پر قابل ذکر ہے ۔ جیسے غالب نے اکثر اپنی غزلوں میں مدحیہ شعر کہہ کر حق دوستی ادا کرنے کی کوشش کی ہے ، اسی طرح ولی کے ہاں بھی غزل کے اشعار میں مختلف دوست احباب اور بزرگوں کے نام آتے ہیں جن میں سودا ابوالعالی ، گوشت لال ، اسرت لال ، کہیم داس ، جلد مراد ، جلد فار خان ، علی رضا اور شمس الدین وغیرہ قابل ذکر ہیں ۔ مجموعی حیثیت سے ولی کے قصیدے اور دوسری اصناف سخن محض تاریخی دلچسپی رکھتے ہیں ۔ ان کے ہاں قصیدے کی وہ نوعیت نہیں ہے جو لعل کے ہاں ملتی ہے جہاں یہ صنف پہلی بار اپنے خروج و کمال کو پہنچ جاتی ہے ۔

ولی نے ”قطعات“ بھی لکھے ہیں جن میں تعریفی گجرات و تبریک شہر صورت قابل ذکر ہے ۔ رابعیوں کا موضوع بے ثباتی دہر ، لعل رسول اور دوسرے اخلاق ہے ۔ کچھ رابعیوں میں واردات عشق بھی بیان کیے گئے ہیں ۔ ان سب اصناف شاعری کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ولی کی صلاحیتوں کے چور غزل اور صرف غزل میں کھلے ہیں ۔

ولی بصیث ”اثر“ ایک بڑا شاعر ہے ۔ اس اثر کو سمجھنے کا ایک طریقہ تو یہ ہے کہ دیکھا جائے کہ وہ صنف سخن اور رنگ کلام جو ولی نے کمال نبوی سے استعمال کیا اس سے اس کے اپنے دور کے شعرا کس حد تک متاثر ہوئے اور بعد کے شعرا نے اُسے کس حد تک قبول کیا ۔ اگر کوئی بڑا شاعر



ایسا ہے جو اپنا رنگِ سخن بنا کر اس کے - اپنے امکانات کو خود ہی اپنے تصرف میں لے آتا ہے تو ایسے شاعر کا فرض اس شاعر کے مقابلے میں کم ہوتا ہے جو اپنا رنگِ سخن بنانے کے باوجود امکانات کے سرے لٹک کر دوسروں کے لیے چھوڑ جاتا ہے۔ ولی ایک ایسا ہی شاعر ہے جن نے امکانات کا وسیع راستہ آنے والے شعرا کے سامنے کھول دیا اور جس پر چل کر اردو غزل وہاں پہنچ گئی جہاں وہ آج نظر آتی ہے۔ ولی کے بعد آنے والے شعرا نے غزل کو بنیادی شعرِ سخن کی حیثیت سے قبول کر لیا اور ولی کی غزل کے رجحانات اردو غزل کے بنیادی رجحانات بن گئے۔ وہ بات یاد رہے کہ آگے چل کر جتنے رجحانات نمایاں ہوئے وہ خواہ عشقیہ شاعری کا رجحان ہو یا ایہام پسندی کا، لکھنوی شاعری کی غارِ جہت اور رستی چوٹی والی شاعری ہو، مسائلِ تصوف کے بیان والی شاعری ہو یا ایسی شاعری ہو جس میں داخلیت اور رنگِ رنگِ تجربات کا بیان ہو یا اصلاحِ زبان و بیان کی تحریک ہو، سب کا مبداء ولی ہے۔ ولی کا اجتہاد اتنا بڑا ہے کہ اردو غزل نے جو رخ بھی بدلا اس میں ولی ہی کو ذمہ ہارا۔ چارے جیسے فرانسیسی زبان و ادب کی مدد سے انگریزی زبان و ادب کو ایک نیا معیار دیا، دسے ہی ولی نے فارسی کی مدد سے اردو کو ایک نیا اور بڑا معیار عطا کیا۔ اس لیے زبان کو ایک معیار پر لانے، غزل کو مضبوط بنیادوں پر کھڑا کرنے اور اردو شاعری کو ایک نیا رخ دینے والے کی حیثیت سے ولی کا بابِ سخن ناقابلِ کھلا رہے گا۔



## دوسرا باب

### معاصرین ولی اور بعد کی نسل

عہدِ آفریں شاعر کی پیدائش کسی تہذیب کی زندگی میں ایک عظیم واقعہ ہوتی ہے۔ ایسا شاعر تہذیب کے جس لمحے میں پیدا ہوتا ہے اور تہذیب کے وہ عوہل جو اس کی پیدائش کا موجب بنتے ہیں، پورے طور پر اس کے قبضہ قدرت میں ہوتے ہیں۔ روجِ عصر اس کے خون میں گردش کر رہی ہوتی ہے اور اس کی زبان زمانے کی زبان بن جاتی ہے۔ وہ جو کچھ لکھتا ہے معاشرے کی روح اس سے آلودہ ہوتی ہے اور معاشرہ اس کے افکار و اظہار کو قبول کرنے کے لیے اندر سے تیار ہوتا ہے۔ ولی دکنی، جس کا تقابلی مطالعہ ہم پہلے باب میں کر چکے ہیں، تہذیب کے ایک ایسے ہی لمحے میں پیدا ہوا اور اس لیے اس کی آواز ہمارے ہر عظیم میں گونج گئی اور اس کی شاعری کا ڈنکا چاروں طرف بجنے لگا۔ اس نے زبان و بیان کو ایک نیا معیار دیا۔ غزل کو کرسیِ مہارت پر بٹھا دیا اور اپنی شاعری سے امکانات کے آئینے سرے ابھارے کہ ولی کا اثر زمانے کے ساتھ ساتھ بڑھتا اور پھیلتا چلا گیا۔ اس کے معاصرین اور فوراً بعد کی نسل نے اس کی پیروی دو طرح سے کی: ایک یہ کہ ولی کے رنگِ سخن ہی میں شعر کہنے کی کوشش کی اور دوسرے اس کے مختلف رنگوں میں سے ایک رنگ لے کر آئے اس کثرت سے استعمال کیا کہ جلد ہی اس رنگ کے خلاف ردِ عمل کی تحریک کا آغاز ہو گیا اور اب شعرا نے اس کی شاعری کے دوسرے رنگ کو اختیار کرنا شروع کیا۔ اس طرح مختلف ادوار میں مختلف شعرا ابھرتے جن پر ولی کی استادی کی سہرا واضح طور پر ثبت ہے۔ داؤد نے ولی کے رنگ میں شعر کہے اور کہا:

کہتے ہیں سب اہلِ سخن اس شعر کون سن کر  
تجھ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا  
مست ہو اس سے تجھے مصرع ولی داؤد  
کہ غنچوں شورِ قیامت سے بے نیاز کیا

۔۔ ولی کا شعر ہے:

راہِ مضمونِ تازہ بند تہیں  
نایابت کھلا ہے بابِ سخن

سراج نے اُس کی عشقہ شاعری کے رنگ کو اپنایا اور دہرائی کیا :  
 ”یہ مثال اُسے سراج بعدِ ولی کوئی مناسب سخن نہیں دیکھتا  
 شاعری ہند میں آبرو و حاتم نے اجام کے رنگ کو اپنایا اور کہا :  
 آبرو شعر ہے ترا اعجاز گو ولی کا سخن کراست ہے  
 حاتم نے کہا :

حاتم یہ فن شعر میں کچھ تو بھی کم نہیں

لیکن ولی ولی ہے جہاں میں سخن کے بیج

اور ”دیوانِ زلف“ کے دیباچے میں ولی کے اثر اور استادی کا واشگاف الفاظ  
 یوں اعتراف کیا کہ :

”در شعر فارسی بیرون میرزا صاحب امت و در رختہ ولی را استاد میدانند۔“  
 اشرف ، رضا اور ثناء وغیرہ ولی کے شاگرد ہیں۔ فراق ، آزاد ، داؤد ، سراج اور قاسم  
 وغیرہ اس کے معاصر اور فوراً بعد کی نسل کے شعرا ہیں۔ نائز ، حاتم ، آبرو ،  
 یک رنگ ، ناجی ، مضمون وغیرہ نے اُس کی انکھیں دیکھی تھیں اور اُس کا کلام  
 سنا یا پڑھا تھا۔ یہ وہ شعرا ہیں جو ولی کی آخری عمر میں مشہور ہونا شروع  
 ہوئے یا اُس کی وفات کے بعد شہرت کے دربار میں داخل ہوئے ۔

سید محمد فراق<sup>۱</sup> (۱۹۰۷ء - ۱۳۳۳ھ/۱۹۱۵ء - ۱۳۳۱ع) ولی کا وہ ہم عصر  
 ہے جس کا ذکر خود ولی نے اپنے کلام میں دو جگہ کیا ہے ۔ ایک جگہ فراق  
 کے دھوئے کا جواب دیتے ہوئے :

تو بے اشعار ایسے ہیں فراق کہ جس پر رشک آوے گا ولی کون  
 اور دوسری جگہ فراق کے مصرع پر گہرہ لگاتے ہوئے :

ولی مصرع فراق کا پڑھوں تب جب کہ وہ ظالم

کمر سوں کھینچتا خنجر ، چڑھاتا آستین آوے

فراق کی ساوی غیر فارسی گوئی میں گزری اور دکنی کی طرف اُس کی توجہ ”بعد میں

۱۔ شاہ حاتم — حالات و کلام : مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار ، ص ۶۹ ،  
 مکتبہ خدیاباں ادب لاہور ، ۱۹۶۳ء ۔

۲۔ فراق خٹکس ہے میرا مقام والے اصل سید ہد ہے نام  
 ”مرآۃ العشر“ خطوطہ انجمن ترقی اُردو پاکستان ، کراچی ۔

۳۔ مجموعہ ”غز : قدرت اللہ قاسم ، ص ۹۸ ، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۔

۴۔ ”مرآۃ العشر“ (کٹی) میں فراق نے لکھا ہے :

میری عمر سب فارسی میں میری کہوں شعر دیکھتی تو میں میری

ہوئی ۔ جن شعرا نے دہلی کا سفر کیا تھا ان میں ولی ، آزاد اور بیچارہ کے علاوہ  
 فراق کا نام تذکروں<sup>۱</sup> میں آتا ہے ۔ فراق کے کلام کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے  
 کہ وہ بنیادی طور پر ”دکنی زبان“ کا شاعر ہے جس کے پیرایہ اظہار پر ”رختہ“  
 نے اتنا گہرا اثر ڈالا کہ وہ آج بھی آسانی کے ساتھ سمجھ میں آ جاتا ہے ۔ اورسے طور  
 پر رختہ کو اختیار نہ کرنے کا سبب فراق کی وہ بیجاہوری زبان<sup>۲</sup> تھی جو اس کی  
 گھٹی میں بڑی ہوتی تھی ۔ اسی لیے اُس کی شاعری ولی کے لیے کوئی قابلِ رشک  
 چیز نہیں تھی ۔

فراق نے غزلیں بھی لکھی ہیں اور ایک طویل مثنوی ”مرآۃ العشر“ (۱۳۳۱ھ/۱۹۱۵ع)  
 ۲۰ء) بھی تصنیف کی ہے ۔ غزلوں میں قدیم شمرائے دکن کے مقابلے میں فراق  
 کی زبان اتنی صاف ہوگئی ہے کہ رختہ کی گہری پیچاپ اس پر ملتی ہے ۔ لیکن  
 بیجاہوری اسلوب کی وجہ سے متروکہ دکنی الفاظ کا اثر چھٹ واضح ہے ۔ فراق کی  
 شاعری کی زبان ولی کے دورِ اول کی زبان سے مزاجاً قریب ہے ۔ غزلوں میں دو  
 قسم کے موضوعات ملتے ہیں : ایک تو عشقہ جس میں جذباتِ عشق ، خواہش  
 وصال ، ہجر کی تڑپ ، محبوب کی ہر ادا پر جان و دل سے لطفہ ہونے کا اظہار  
 ملتا ہے اور دوسرا ناصحانہ ہے جس میں قناعت پر زور ، دوس و طبع سے نفرت ،  
 دشمن کو معاف کر دینے کی تلقین ، درویشی ، لیک اور عزت نشینی کو موضوع  
 سخن بنایا گیا ہے ۔ بعض اشعار میں بیان کی عفتالی بھی قابلِ توجہ ہے ۔ عاشقانہ اشعار  
 چلنے کے اظہار کی وجہ سے آج بھی کسی حد تک متاثر کرتے ہیں ۔ یہ چند  
 اشعار دیکھیے :

مجھے اے حسن کا حلق لبان کا مے پلاتا نہیں

اُسے ظالم میں مہلتا ہوں مجھے کچھ رعم آتا نہیں

۱۔ قائم نے ”غزلِ نکات“ میں لکھا ہے : ”چنانچہ اہل عزیز (قبر اللہ آزاد) و شخصے  
 فراق خٹکس کہ بندہ از اموالہ کا پہلی اصلاح لدارم و در زمانے کہ ہد یار خان  
 صوبدار دہلی ہوا ، بہ اتفاق ہم برائے دینے دئے بہ ذوالغلاظہ آمدند“ ،  
 ص ۶۸ ، مطبوعہ مجلس ترقی ادب ، لاہور ۔

۲۔ ”مرآۃ العشر“ کے ہالہوں باب کے عنوان سے بھی فراق کے نام اور وطن پر  
 روشنی پڑتی ہے :

وصف سید ہد کا سکر (کذا) رے مدینے میں چوڑی بیجاہور



لنگو سوز کونوں دیکھلا کہ آب و تاب کھوٹے کا  
مثل مشہور جنگ میں ہے جلے کون کوئی جلافتا نہیں  
گرمی کدی سردی کدی ، سرخی کدی زردی کدی  
ہو آن میں کئی رنگ ہیں ، تین عاشقان کی یک صفت  
منجہ اس مکتب مجازی میں جو عشق ابتداء شد ہوتا  
تو میرے دل کی کثرت کا سبق برباد نہ ہوتا  
وہنا کے دل کو جس دم تم نے چلے بارے  
موہد نکلتے رہ گئے یہ سہم سبھی پیارے  
فراق کشت ہوں اس آن کا جس دم کہ وہ ظالم  
کمر سوں کھینچتا خنجر ، پڑھانا آستیں آوے

تاجانہ الداز کی ایک جزل دیکھو !

چمچے دنیاں کا کلم لا لینا	بات سٹ کر ہو جام لا لینا
پھول شوشہ دھتر ہو جام پھیلا	اے حلال حرام لا لینا
جنگ میں فروزش جو ہے مستغنی	خسرواں کا سلام لا لینا
جو للہاز ہے اصل گوشہ نشین	پھیک اس کا غلام لا لینا
دوستی دوستان سوں سب ہی کریں	ختم نے انتقام لا لینا
شکر کرتا جو کچھ دیا ہو خدا	مشتی صبح و شام لا لینا
عشق کا خاص نام لہو تو لہو	یوں ہوس پر کلام لا لینا
اے فراق سخن کی قیمت کون	ہم ہے تحسین دام لا لینا

زبان و بیان کا چہ انداز فراق کی مثنوی "مرآۃ العشر" (۱۳۳/۱۵۰/۲۰۷۰ ع)  
میں نظر آتا ہے ۔ "مرآۃ العشر" میں قیامت کے واقعات اور علامات کو  
موسوع سخن بنایا گیا ہے ۔ جاری مثنوی ۲۲ ابواب میں تقسیم کی گئی ہے اور

۱۔ وہ غزل اور اوپر کے مشرقی شعراء قلمی ریاض انجمن لرق اردو پاکستان کراچی  
سے اچھے گئے ہیں ۔

۲۔ ہوالہوش ۔

۳۔ حائل تصنیف "مرآۃ العشر" :

تو مجھ دل کیا اس وژا انتخاب

ہو دیکھو جو ہے ہر پرکت کتاب

(۸۱۱۳۲)

(قلمی ، افسانہ)

اور باب ایک شعر سے شروع ہوتا ہے جو بطور عنوان لکھا گیا ہے ۔ ان تمام  
عنوانات کے اشعار کو ، جو ایک ہی بحر اور قافیے میں لکھے گئے ہیں ، جمع کرتے  
ہے ایک حصہ بن جاتا ہے جس سے پوری مثنوی کا اجمالی خاکہ نظر کے سامنے  
آ جاتا ہے ۔ عنوانات کا یہ وہی طریقہ ہے جو مصرع کے "اعلیٰ ناس" میں ہاتھی  
کی "یوسف زلیخا" اور دوسری بیجا پوری تصالوف میں ملتا ہے ۔ اس مثنوی میں  
فراق نے روزِ حشر اور قیامت کی دس علامتوں کی تفصیل ، جزا و سزا ،  
میدانِ حشر و ہلِ مرابط کے ذکر سے لیکر تین کی تین ہے ۔ اس مثنوی سے جہاں  
فراق کے حالاتِ زندگی ، وطن ، عمر ، علمیت و استعداد اور عقائد پر روشنی پڑتی  
ہے وہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی اس نے اپنے چار سالہ پیشے کے لیے  
لکھی تھی جو بڑا ہو کر اس سے ہند اور نیکی کا دوسرا حاصل کرے گا ۔ مثنوی  
لکھنے وقت فراق کی عمر ۲۵ سال تھی ۔ "مرآۃ العشر" زبان و بیان اور بہت و  
فن کے اعتبار سے دکنی مثنویوں کی روایت میں کوئی اضافہ نہیں کرتی ۔ ولی کے  
معارف میں جب فراق کو دیکھنے ہیں تو وہ ولی نو کچھ سراج ، داؤد اور قاسم  
کے قد کو بھی نہیں پہنچتا ۔ اس کی ادبی خدمت یہ ہے کہ اس نے شاعری کی  
دولت کو دہل میں مقبول و مروج کرنے میں حصہ لیا اور شعراء دہلی نے فراق  
اور آزاد کے رنگِ سخن کی پیروی کی ۲ ۔

نظرِ اللہ آزاد (جن کو کئی تذکرہ نگاروں نے چھ ماہل آزاد بھی لکھا ہے)  
کے ایک شعر کے مصرع لائق ہو بھی ولی دکنی نے گرہ لگائی تھی ۔ آزاد کا شعر  
یہ ہے :

سب صنعتیں جہاں کی آزاد ہم کو آئیں

اور جس سے باز ملتا ایسا پھر نہ آتا

ولی کا شعر یہ ہے :

آزاد سے سنیا ہوں یہ مصرعہ مناسب

جس سے کہ باز ملتا ایسا پھر نہ آتا

میر تقی میر نے لکھا کہ "بسیار اصفا حرف مزید ۔"

ناظرین ! یہ وہ دور ہے کہ دہلی میں شعرا کا ایک ایسا گروہ پیدا ہو چکا  
ہے جو باقاعدگی سے ریختہ میں دائرِ سخن دے رہا ہے ۔ جس کے لیے شاعری کی

۱۔ اس کا -والد ولی کے سالر وفات کے -سالے میں پھلے باب میں آچکا ہے ۔

۲۔ مخزنِ نکات : از قلم چاند پوری ، (مرتبہ ذاکر افندہ حسن) ، ص ۱۸ ۔

۳۔ نکات الشعراء : از میر تقی میر ، ص ۱۰۰ ، مطبوعہ افلاسی پریس دہلی ۔

بنیادی صنف غزل ہے اور ایہام حسن شاعری کا درجہ رکھتا ہے۔ اس رنڈر سخن کے اثرات دکن تک پہنچ رہے ہیں اور یہاں کے شعرا کی قبی تسل یہی اس کی طرف جھپک رہی ہے۔ لیکن اس جھکاؤ کے باوجود ایہام یہاں کی شاعری کا بنیادی رجحان نہیں ہے، بلکہ بیشتر ولی کی شاعری کی پیروی کر کے دائر تکرار دے رہے ہیں۔ ولی کے فوراً بعد کے شعرا میں مرزا داؤد بیگ، داؤد اورنگ آبادی (م۔ ۱۵۷۱/۱۳۴۰ ع) وہ صاحب دیوان شاعر ہے جس نے ولی کے رنگ و سخن کی شعوری طور پر پیروی کی اور بار بار خود کو ولی ثانی کہہ کر اظہار اقتدار کیا: حق نے بعد از ولی مجھے داؤد صوبہ شاعری بحال کیا ولی ثانی نہیں داؤد لیکن غزل کہتا ہے ہر ایک کا تلازم علی کی ہے قسم! میں شعر میرا کہی عالم ولی ثانی ہی ہے کیسی کہتا ہے:

کہتے ہیں صبا ایلی سخن اس شعر کوں بن کر  
مجھ طبع میں داؤد ولی کا اثر آیا  
کال ہے اس وقت میں ولی داؤد  
جو کہوں میں سخن کا دال ہوں  
بعد از ولی ہوئے ہیں کئی شاعران، ولیکن  
داؤد شعر لیرا مشہور ہے دکن میں  
اے یہ بات بھی لاکوڑا گزرتی ہے کہ کوئی ولی کے دیوان پر اعتراض کرے؟  
ولایت کے ہے دکن سوں وو منکر رکھے جو نام دیوان ولی کوں  
داؤد نے متعدد مجلیں ولی کی زمین میں کہی ہیں اور ولی کے بہت سے  
صبروں پر گزریں لکھی ہیں مثلاً:

ہوا معلوم مصرع سوں ولی کے بری دھماکوں سوں ملتا پتر ہے  
راست اے داؤد کہتا ہے ولی عشق میں صبر و رضا درکار ہے

۱۔ ”پہلستان شعرا“ ص ۸۸، (مطبوعہ انجمن ترقی اردو اورنگ آباد) میں جو قطعہ داؤد کی تاریخ وفات کا لکھا ہے اس کے آخری مصرعے میں ”برقہ میرزا داؤد از نالی جہاں“ ہے ۱۱۶۸/۱۵۵۴ ع تکلیے یوں اور عبارت میں لکھے ہوئے ”در سنہ سی و خمین و ماۃ و اربع“ ہے ۱۵۵۷/۱۳۴۴ ع ہوئے ہیں۔ چونکہ قطعہ تاریخ وفات میں غلطی ہو سکتی ہے اسی لیے ہم نے ۱۱۶۵ سال وفات لکھا ہے۔ (میدل چالیس)

پڑھو قاصح الگے مصرع ولی کا بصیحت عاشقان کوں کہہ روا ہے  
ان اشعار کے بھی نظریہ فیصلہ کرنا مشکل نہیں ہے کہ داؤد نے اپنے رنگ و سخن کی تشکیل میں ولی کی پیروی کی ہے اور کھلے دل سے ولی کی استادی اور عظمت کا اعتراف کیا ہے۔ جس طرح ایہام گوؤں نے ولی کی اس خصوصیت کو اپنی شاعری کی بنیاد بنایا، اسی طرح داؤد نے محبوب کے غد و خال بیان کرنے والی خصوصیت سے اپنی شاعری کا ایک امتیازی رنگ پیدا کیا۔ داؤد کی شاعری کی نمایاں خصوصیت یہی ہے کہ وہ اکثر اشعار میں محبوب، اس کے حسن و جمال اور غد و خال کا ذکر لاتا ہے۔ یہ عمل اس کے ہاں اتنا شعوری ہے کہ خود بھی بار بار اپنے متنی والوں کو متوجہ کرتا ہے:

کیا شاید ہر بلبل سوں سطر ہر ورق اوپر

کہ مجھ دیوان ہیں مضمون نہیں جز وصف گھرو کا

دیکھ داؤد ہے غزل تیری مصحف حسن یار کی تائیس  
گل بدن کے خیال میں داؤد شلر گزارا خوش جا رہا ہے ہم  
سبز خط کا وصف کرتا ہے رقم ہو پیور گر زبرد کا نام  
لیکن جب اس مضمون کی تکرار پر مٹنے والے معترض ہوتے تو داؤد نے اپنا  
رنگ بدلا اور غد و خال کے علاوہ دوسرے معاملات حسن و عشق کو بھی  
موضوع سخن بنایا۔ قاصحانہ اشعار بھی غزل میں شامل کیے۔ لیکن جبکہ غد و خال  
والی شاعری پر معترضوں کو ہوں جواب دیتا ہے:

نہیں داؤد کے دیوان میں خط و خال کا مضمون

ورق الٹا اگر دیکھو نظر میں خال خال آوے

اس تبدیلی کے لیے یہی اس نے ولی سے قبض حاصل کیا۔ ولی کے ہاں انواع  
ہے اور مختلف آوازیں گوفتی سنائی دیتی ہیں۔ لیکن داؤد کے ہاں تو صرف تنوع نہیں  
ہے بلکہ اس کا کلام ولی کے صرف ایک رنگ کی تکرار کی حیثیت رکھتا ہے۔  
اسی لیے اس کے کلام میں یکسانیت ہے۔ نہ اس میں ولی کی طرح اظہار جذبات  
کی اثر انگیزی ہے اور نہ جذبات عشق کو شدت کے ساتھ عکاس کر کے اس کی  
رنگ و رنگ کو بیان کرنے کی قوت ہے۔ وہ بڑے شاعر کے فوراً بعد آنے والے  
دوسرے درجے کے آن شعرا کی صف میں کھڑا ہے جو لکیر کے فقیر بن کر بڑے  
شاعری آواز کو سناتے رہتے ہیں: ع

قہر درس کے درس کا تکرار ہے

اور آنے والوں کو در عمل کے طور پر نئے انداز سخن کے لیے تیار کرتے



لئے ہیں۔

لیکن داؤد کے زبان و بیان بہت صاف ہیں۔ قدامت کے جو اثرات اس میں گاہ گاہ نظر آتے ہیں انہیں لفظوں کی لہلہا سے آج کی زبان میں بدلا جا سکتا ہے۔ فراق کی زبان سے داؤد کی زبان کا مقابلہ کیا جائے تو فراق کی زبان قدیم اور متروک الفاظ کی حامل نظر آتی ہے۔ داؤد کی زبان پر سون، کھوں، سنی، سینی، منے اور تکیں وغیرہ الفاظ ضرور چڑھے ہوئے ہیں لیکن بدوہ الفاظ میں جو شبلی بند نہیں لالہ، اسماعیل اس وہو، حاتم اور آبرو وغیرہ کے ہاں اہوں ملتے ہیں۔ اس زمانے کی بھی جدید زبان تھی۔ رفتہ رفتہ فارسی اثرات اور اچھے لفظوں نے انہیں نکمال باہر کر دیا اور آج یہ ہمیں گراں گزرتے ہیں۔ ولی کے بعد کے شعراء میں داؤد کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے ولی کی روایت کی تکرار سے ریختہ ولی کو عام اور مقبول بنانے میں بساط بھر حصہ لیا۔ لیکن سراج اس روایت کی تکرار نہیں کرتے بلکہ ولی کے عشقہ رنگ سخن کو اپنی شخصیت کی انفرادیت سے سامنے کر آئے بڑھاتے ہیں۔ اسی لئے جب سراج کی شاعری کے سامنے داؤد کی شاعری کا چراغ مائل ہونے لگا تو اس نے ہارے ہوئے جواہر کی طرح کہا :

جب سون روشن ہے ہم سخن کا شمع رشک سنیں سراج جلتا ہے  
شعر داؤد کا مثال غار حاسدوں کے چکر میں ملتا ہے  
یہ ایک نفسیاتی عمل ہے۔ یہاں سراج نہیں بلکہ شاعر داؤد رشک کی آگ میں جل رہا ہے۔ سراج جب سنتے ہیں تو صرف اتنا کہتے ہیں :

کام جاہل کا ہے سخن چینی اے سراج اس کو توں جواب نہ دے  
جب شال اور جنوب کھر آئیں ان گئے وادہ تو یہ کہے ممکن لہا کہ ایام  
کے اثرات دکن نہ پہنچے۔ دیوان داؤد میں بھی ایک شعر ملتا ہے جس میں صنعت ایام کے معنی ہونے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے :

عالم میں مقبر ہے اکثر سخن اوس کی

مثلاً عام جہان میں جو "دوڑاں" ہوا ہے

داؤد نے بھی اس صنعت کو استعمال کیا ہے لیکن اسے اپنے "دیوان" میں "نردیات ایام" کی سرخی کے تحت الگ جمع کر دیا ہے۔ داؤد کے دیوان میں جہاں صنعت ایام استعمال ہوئی ہے وہاں یہ، ولی کی طرح، حسن بیان کو بڑھاتی ہے، لیکن "نردیات ایام" میں جہاں شبلی بند کے شعرا کی پیروی کی گئی ہے، یہ صنعت اور بناوٹ کا گھورا بن گئی ہے اور اس سے ایک چھوٹے بڑے کا

احساس ہوتا ہے۔ مثلاً چند شعر دیکھئے :

مجھ کو میدا اگر میسر ہوئے اور کا دیکھنا روا نہیں ہے  
وو سفارں روپ درمن ہے عجب تاؤ دیتی روز مجھ سونے کے تین  
ورگر اب مجھ سون زرگری مت کر بھاؤ بتلا شباب سونے کا  
کہوں نہ دیکھوں اوس کے سینے کون بدام  
کیا عجب درون کا سینہ بند ہے

یہ داؤد کا رنگ سخن نہیں ہے۔ یہ اشعار اس نے رواج زمانہ کے مطابق صرف اپنے دیوان کی زینت بڑھانے کے لئے لکھے ہیں اور اس بات کا ثبوت یہی کہ اب تک دکن نے شبلی بند میں شاعری کا چراغ روشن کیا تھا اور اب شبلی بند دکن میں اثر بن کر وادہ رفتہ بادل رہا ہے۔ یہی زمانے کی ریت ہے۔ — کہوں کے دن بڑے اور کبھی کی راتیں بڑی۔

عدالت تاریخ کی دستاویز شاید ہے کہ ولی دکنی کے بعد وہ صوبہ شاعری، جس کی بحالی کا دعویٰ داؤد اورنگ آبادی نے کیا تھا، سراج اورنگ آبادی کے نام چال ہو گیا۔

سید سراج الدین سراج اورنگ آبادی (۱۶۸۱ء — ۱۷۵۱ء/۱۱۵۱ھ — ۱۷۳۳ء) ولی کے بعد اور دور میر و سودا سے پہلے کے درمیانی عرصے کے سب سے بڑے شاعر ہیں جن کی "ہرگوئی"، جوش طبع اور رنگ سخن کو کوئی دوسرا نہیں پہنچتا۔ سراج کے کلام سے یہ بات شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ یہ "آواز" اردو شاعری میں پہلی بار سنی جا رہی ہے۔ اس میں ایک ایسی خود سپردگی اور ایک ایسی سرشاری ہے جو اب تک کسی شاعر کے ہاں اس طرح سمٹ کر، جم کر سامنے نہیں آئی تھی۔ سراج کی شخصیت کی تصویر میں جن عناصر نے حصہ لیا تھا ان میں غالم جذب و کیف سے لہا ہونے والی "محبت" نے پیادگی رنگ بھرا تھا۔ عشق کے غلبے نے نشہ بے شادی کو جنم دیا تھا۔ فارسی زبان و ادب کے گہرے شغف نے اظہار کے وسیلوں کو بہتر و موثر بنانے میں مدد دی تھی۔ ذہانت کا یہ عالم کہ بہت کم عرصہ ہی میں تعلیم سے فارغ ہو گئے اور جب بارہ سال کے ہوئے تو سرشاری عشق نے جنوں کی کیفیت اختیار کر لی اور سراج اسی

۱۔ داؤد کا شعر ہے :

حق نہ بعد از ولی مجھے داؤد صوبہ شاعری چال کیا

کیفیت میں صحرا ٹوڑ ہو گئے۔ دن رات گھومنے اور شاہ ابراہان الدین غریب (۵۶۵۳-۱۲۵۶/۱۲۳۷ع) کے مزار پر منزل کرنے۔ اسی عالم نے خودی میں فارسی اشعار میں سے بے ساختہ جاری ہوتے۔ سراج نے لکھا ہے کہ "اگر ان اشعار تمام یہ غریز میں آئے، دیوانے ضخیم تر کتب میں یافت۔" ۱۱۳۷/۱۱۳۸ع میں اکثر شوق کا یہ شعلہ، جو تخلیق کی آگ کو روشن کرتے ہوئے تھا، ٹوٹا پڑا شروع ہوا اور اسی سال وہ شاہ عبدالرحمن چشتی (۱۱۶۲/۱۱۶۸ع) کے مرید ہو گئے۔ ۱۱۵۲/۱۲۶۱ع میں ان کے محبوب "ابو الفریح" عبدالرسول خان نے دیوان مرثب کیا اور جب اسے پیر و مرشد کی خدمت میں پیش کیا تو حکم ہوا کہ شعر کوئی ترک کر دی جائے۔ "منتخب دیوانہا" (۱۱۶۹/۱۲۵۵ع) کے دیباچے میں، جس میں فارسی شعرا کے کلام کا ردیف وار انتخاب کیا گیا ہے، سراج نے لکھا ہے:

"اور ان ایام برائے پائیز خاطر عزیز عبدالرسول خان صاحب کہ برادر طریق ابن فقیر اند، اکثر اشعار آبدار در زبان ریختہ بسنگ منظور مستلک گشت۔ ایشان آن جواہر متفرق را کہ فریب پنج ہزار بیت بود، بہ ترکیب دیوان مرشد نمود، حصہ مشتاقان خاص گردید و رفتہ رفتہ شہرہ تمام یافت کہ تمام ہم رسید و فقیر بعد چندے چلباس طاغورہ "الفریح فخری" ممتاز گردید و از بیان روز سوانح امر مرشد بر حق تا حالت تحریر کہ حال و نقلہم است، دست زبان از دامن سخن نوزوں کشید۔"

سراج کا ضخیم کایات جس میں غزلیں، مثنویاں، قصیدے، ترجیع بند، مضامین اور رباعیات شامل ہیں، صرف پانچ چھ سال کے عرصے میں لکھا گیا۔ ۱۱۵۲/۱۲۵۳

۱۔ دیباچہ "منتخب دیوانہا"، جوالہ "چمنستان شعراء" : ص ۳۹۹، مطبوعہ الفین ترقی اردو بورڈ، لاہور، ۱۹۲۸ع۔

۲۔ کایات سراج مطبوعہ، ص ۵۲۲ پر یہ شعر ملتے ہیں:

جب کیا جزو پریشان سخن شیرازہ بند  
تھے برس چوبیس میری عمر بے نیاز  
سال پجری تھے ہزار و یک صد و پنجاہ و دو  
واقف علم لدنی صاحب ارشاد کے

۳۔ چمنستان شعراء : ص ۳۹۹-۴۰۰۔

۱۷۷۴ع میں جب یہ دیوان مرثب ہوا اس وقت سراج کی عمر چوبیس سال تھی اور اپنی عمر طبعی کا نصف سفر طے کر چکے تھے۔ اس کے بعد انہوں نے شاعری ترک کر دی اور دیوانے متصرف میں ڈوب کر ایسے پرگزیدہ صوفی بن گئے کہ اربابے کرام کے تذکرے سراج کے صاحب کمال ہونے کی تصدیق کرتے ہیں۔ سراج کا شاعری ترک کرنا، جو ایک فطری شاعر کے لیے غیر فطری بات ہے، ذرا دیر کو ہمیں حیرت میں ضرور ڈالتا ہے۔ لیکن ان کی شخصیت اور شاعری کے مزاج کے پیش نظر معلوم ہوتا ہے کہ عشق کی وہ آگ، جو ان کے قلبی رستوں کو روشن کرتے ہوئے تھی، جسے وہ بھوتی شروع ہوئی، شاعری کی شمع اسی کے ساتھ گل ہوتے ہی۔ خود سراج کو بھی اس بات کا احساس تھا:

نہیں رہا سخن آبدار کا سوق سراج طبع کے سب جویروں کو دل چکا  
فطری رجحان زانگی پھر انسان کے ساتھ رہتا ہے۔ اگر کم ہو جاتا ہے تو عادت

اُسے سہارا دیتی ہے۔ میر ایس کا یہ کہنا:

گنہا جوش مشور سخن بڑھ گئی ہے

اسی بات کی طرف اشارہ ہے کہ فطری زور گھٹنے پر شوق اُسے سہارا دیتی ہے۔ فطری شاعر کے لیے شاعری کرنا اور سانس لینا ایک ساعمل ہے۔ لیکن تخلیق کے کوشش بھی عجیب و غریب ہوتے ہیں۔ بعض لوگوں میں شاعرانہ فطرت اور تخلیقی قوت ایک مدت تک زور دکھا کر غائب ہو جاتی ہے اور اس کا سبب وہ مخصوص جذبہ ہوتا ہے جس کے محور پر ان کی تخلیقی قوت گردش کر رہی ہے۔ سراج کے ہاں غلبہ عشق بنیادی جذبہ تھا اور اسی کے تار و بود سے ان کی شاعری نے اپنے انش و نگار بنائے تھے۔ جب تک شباب کا سورج نصف النہار پر رہا، یہ جذبہ بھی سراج پر غالب رہا (شاعری ترک کرنے وقت سراج کی عمر چوبیس سال تھی) اور وہ عشق میں جلتے ہوئے شوق کے شعلوں کی داستان بنائے رہے، لیکن جب یہ سرد پڑنا شروع ہوا تو اسی کے ساتھ ان کی شاعری کی دیوی نے، جو سولہ سنگار کئے مردم ان کے سامنے رہی تھی، ہاتھ کی چوڑیاں توڑ دیں، بال بوج ڈالے، سنگھار ختم کر دیا اور دیکھنے ہی دیکھتے بوڑھی ہو گئی۔ شاعری ترک کرنے کا جو حکم ان کے مرشد نے دیا تھا دراصل وہ خود سراج کے دل کی آواز تھی۔ آخر اس حکم کو قبول کرنے والے تو خود سراج ہی تھے؟ پھر جو

۱۔ کایات سراج : مطبوعہ، ص ۵۱۲۔ اشعار کے لیے دیکھئے حاشیہ نمبر ۲، صفحہ ۵۹۸۔



شعلہ تیزی سے لپکتا ہے (سراج کا ضخیم کلیات باغچہ سال کے عرصے میں لکھا گیا) وہ اسی تیزی سے پیو بھی جاتا ہے۔ ہمارے اپنے دور کے شعرا میں مجاز اس عمل کی مثال ہے جو تیزی سے اٹھا اور ساری فضا پر چھا گیا اور جب باغچہ سات سال کے عرصے میں پیدا تو مرے مر گیا لیکن اپنی شاعری کے چراغ کو دوبارہ روشن نہ کر سکا۔

سراج کے ضخیم ”کلیات“ میں سو دو سو اشعار کو چھوڑ کر، تصور عشق عاصفانہ بازی ہے اور سراج کی شاعری کا مقصد بھی یہی ہے کہ وہ اپنے اشعار کے ذریعے اپنی کیفیت عشق کو اپنے محبوب تک پہنچائیں۔ یہاں وہ اس سے براہ راست مخاطب ہیں۔ وہ ہار یار کہتے ہیں :

اے جانور سراج ایک غزل درد کی سن جا  
مجموعہٴ احوال ہے دیوان ہمارا  
تو مقصد سراج غزلِ غراں ہے جیوں کہ کل  
جانِ نظر ہے بلبلِ خوشگو کی چشم کا  
میں وقت پاس کے اس کو ستاؤں کا یہ غزل  
دردِ دلِ سراج مگر کچھ اثر کرے

اسی لیے محبوب کی پسند و ناپسند اور اپنے جذبے کا برملا اظہار سراج کے لیے معیار شاعری ہے اور اسی لیے جذبہٴ عشق کا ابلاغ اُن کے ہاں اتنی شدت کے ساتھ کھل کر ہوتا ہے کہ اس طور پر مخاطب نے، لطافتِ احساس نے، سرشاری و بے خودی کی کیفیت نے اس میں ایک رلیگ کو، ایک آواز کو، جو اردو شاعری میں اس بار پر پہلی بار سامنے آئی ہے، جنم دیا ہے۔ دیکھیں سراج ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

اے سراج اب شعر تیرا ہار کون آیا پسند  
کیا ہلا کچھ صحر ہے معنی لکڑی میں تری  
اے سراج اس منتخب دیوان کے سب رختے  
جامہٴ مزگانِ شویاں میں ہیں لایتیِ صادق کے  
اثر ہے دردِ چکر کا مرے سخن میں سراج  
عجب نہیں ہے اگر ہوئے ہار کون مرغوب

سراج کا محبوب ایک زندہ، جیتا جاگتا اور گوشت پوست کا انسان ہے جس کے عشق میں وہ جل رہے ہیں اور جس سے براہ راست ابلاغ کا نتیجہ اُن کی شاعری ہے۔ ماری دکھی غزل میں شاعر براہ راست محبوب سے باتیں کرتا دکھائی دیتا

ہے لیکن اس میں داخلی جذبات کے بجائے خارجی و جنسی کیفیت پر زیادہ زور ہے۔ یہاں محبوب وقت گزاری کا، پہلو گرسائے کا، آرزوے وصل کی تسکین کا فریضہ ہے اور شاعری اس جذبے میں نمک کا کام کر رہی ہے تاکہ لذتِ وصل دویلا ہو سکے۔ یہ فانی قطب شاہ، علی عادل، نصرت، عبداللہ قطب شاہ اور ہاشمی کی غزل میں بھی عمل ملتا ہے۔ فیروز، محمود اور حسن شوق کے ہاں دونوں قسم کے جذبات مل جل گئے ہیں لیکن انہیں پورے طور پر ان کی تہذیب و تلمیذ نہیں پہنچا ہے۔ اُن کے جذبات کا ہائی ابھی گدلا ہے۔ یہ عمیق تقطیر زبان اور فکر دونوں سطح پر ولی کے ہاں پہلی بار ہوتا ہے اور سراج کے ہاں ”مقطب“ اور صاف و شفاف ہو کر وضاحت کے پودے کو تر و تازہ کر دیتا ہے۔ تہذیبِ جذبات کی یہی صورت شدتِ عشق میں لب کر سراج کی شاعری کو ایسا رنگ و بو بخشتی ہے کہ سراج کی شاعری اردو شاعری کی ایک منفرد آواز بن جاتی ہے اور ڈھائی سو سال گزر جانے کے باوجود آج بھی تازہ دم اور زندہ آواز ہے۔

سراج میں مختلف عشقیہ کیفیات میں تمیز کرنے اور انہیں الفاظ کی گرفت میں لے آئے کی زبردست صلاحیت ہے۔ عشق نے اُن کے اندر ایک ایسا آہنگ اور احساسِ موسیقی پیدا کیا ہے کہ الفاظ ولی سے کہیں زیادہ شگفتہ اور تر و تازہ نظر آتے ہیں۔ سراج کے عشقیہ جذبات میں ایک گرمی، جلانے اور تڑپانے والی کیفیت بہت نمایاں ہے اور یہ کیفیت جب سرشاری و بے خودی سے پیدا ہونے والے آہنگ، آواز اور نغمے کو ساتھ لے کر الفاظ کے بطن میں اترتی ہے تو الفاظ زندہ ہو جاتے ہیں اور شعروں سے بولنے لگتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ عشق میں اتنا ہی شدت ہے، وارفتگی ہے، عالمِ جذب و شوق میں ضمیر صحر ہارے اور گریبان چاک کرنے کا احساس ہے، لیکن اسی کے ساتھ اظہارِ بیان میں ایک نیا ٹکڑا، ایک توازن ہے۔ یہاں دل اور دماغ ایک وقت مل کر ایک وعدت بناتے ہیں۔ اسی تخلیقی عمل میں سراج کی عظمت کا راز چھپا ہوا ہے۔ یہی وہ شعور ہے جو انہیں صلیبِ اول کا شاعر بنا دیتا ہے اور ولی کی روایتِ رفتہ تیزی سے اپنا چولا بدل کر اتنی آگے بڑھ جاتی ہے کہ میر کی شاعری، امکان کے افق پر، اُبھرنے لگتی ہے۔

ہمارے ہاں یہ غلط فہمی عام ہے کہ صرف دل کی شاعری بڑی شاعری ہوتی ہے۔ الگ الگ دل کی شاعری اور دماغ کی شاعری کا نتیجہ بہت معمولی ہوتا ہے۔ اعلیٰ ترین شاعری وہ ہے جس میں دل و دماغ دونوں مل کر ایک ہو جائیں۔ سراج، میر، سودا، درد، غالب اور اقبال سب کے سب ایک وقت دل و دماغ

دولوں کے شاعر ہیں۔ ان کا شعری عنصر لاشعور میں ایسا پیوست ہے کہ وہ الہام کے درجے پر پہنچ گیا ہے۔ کالج نے شاعری کے حلقے میں یہی بتایا ہے کہ بڑی شاعری میں شعور و لاشعور دونوں کا اہم حصہ ہوتا ہے۔ سراج کے ہاں بھی جذبے کی شدت اور اظہار کا توازن شعور و لاشعور کے اس سنگم کا نتیجہ ہے۔ عشق ان کے ہاں آگ کا سینہ اوسا رہا ہے، شوق کے شعلوں کو بھڑکا رہا ہے۔ درد کے سمندر کو ملامت کر رہا ہے لیکن مزاج میں سوسپن لونی سرشاری و وارفتگی، بے خودی و خود سپردگی، بے نیازی و درویشی، جس نے صبر و ضبط کو اس میں سمو کر توازن پیدا کر دیا ہے، جب اظہار کا راستہ تلاش کرتی ہے تو لفظوں کو لہجے سے پانی میں بچھا کر نکالتی ہے۔ اس تخلیقی عمل سے سراج کی شاعری پیدا ہوتی ہے۔ یہ چند اشعار دیکھتے ہیں میں سراج اُس آگ کا اظہار کر رہا ہے جو اس کے وجود کو جلا رہی ہے لیکن یہاں بھی اظہار کا توازن اثر انگیز ہے :

جن گیا شوق کے شعلوں میں سراج اپنی دانست میں بے جا نہ کیا  
خانوش نہ ہو سوڑ سراج آج کی شب بوجھ  
بھڑکی ہے سرے دل میں لرے غم کی آگن بول  
سراج اشعار تیرے کیا بلا ہیں بے پروا کے ہیں مگر سوڑ چکر کے  
دل سرا شوق بظہر غم ہے سراج پھر کی آگ کا مستدر ہے  
اے سراج پر مصرع درد کا مستدر ہے چاہے سخن میرا آگ میں چلا دجے  
بھڑکے ہیں سرے دل میں برد آگ کے شعلے  
وہ جان سراج آگے بھاوے تو بچا ہے  
ہوں لرے ایز کرم کا تشنہ لب آگ کا مینہ کیوں تو پوسائے لگا  
اور جب یہ آگ ٹپٹٹی ہوئی تو سراج کی شاعری کا شعلہ ابھی سرد ہو کر بھی  
گیا اور سراج نے سرشد کے کہنے پر شاعری ترک کر دی۔

سراج کی عشقیہ شاعری تہذیب جذبات کا کام کرتی ہے اور پڑھنے والے کے لیے ایک "کتھا رسی" کا درجہ رکھتی ہے، اسی لیے وہ اثر انگیز ہے۔ یہاں غم، الم و ناکامی، پھر، جانکلی اور مصائب ڈھالتے ہیں بلکہ اپنے توازن، تیزی، ضبط اور گدھاختی سے سہارا دیتے ہیں۔ یہاں غم میں بھی سرشاری و "مرسیتی" محسوس ہوتی ہے۔ یہ چند شعر پڑھتے :

بچیر اہل نید بھول موت بھی جیوں ٹیوں  
ہن حق نہ کرے کس کیوں گرفتار کسی کا

داسن لٹک بھی پائے بھی دسترس نہیں  
کیا خاک میں ملی ہیں مری جان لٹالیاں  
لٹالیاں لٹالیاں غم میں چھائی خاک ہو جالیاں  
یہ ہے انتظار اپنا، میں ہے اعتبار اپنا

وہ لٹپڑوں پر مٹم، جیتے وو خوب کھرتے ہو بھا کرتے ہو تم  
پھر کی رائی نہیں لازم ہے یہاں وقت دار  
لیند تو جاتی رہی ہے، قصہ خوانی کیجیے  
تجہ جلدائی میں سرے سر یہ غضب کیسا ہے  
رات آئی ہے مری جان کو، دن بیتا ہے  
تم جیلہ اگر آؤ او پھر چہ وگرہ  
بنتاب ہوں میں کلش کے اب اے لیاست  
اب دو شعر اور دیکھتے :

سراج آئے ہیں اس چاند نظر کے شکیب و طاقت و آرام آیا  
مری آنکھوں کے دونوں پٹ کھلے تھے انتظاری میں  
سرویسے میں یکایک دیکھتا کیا ہوں کہ آنا ہے  
اب آخری شعر کے لہجے اور مضموں کو ولی دکنی کے اس شعر سے ملا کر  
دیکھتے کہ روایت کنٹی آگے بڑھ گئی ہے :  
اے نور جان و دلہ تیرے انتظار میں مدت ہوئی ہلک سون ہلک آشنا نہیں  
سراج کے ہاں غم و الم کے بیان میں صرف درد و پھر و ناکامی و اضطراب کا ذکر نہیں ہے بلکہ عشق اپنی پوری کیفیت اور جذبات کے پھیلاؤ کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ پورا محبوب ابھی اپنی پر ادا، لباس، سنگھار اور فراغت کے ساتھ سامنے آتا ہے، لیکن یہ سب چیزیں بھی "کیفیت" بن کر شعر میں ظاہر ہوتی ہیں جن میں اظہار کا سلیقہ خوبصورت رنگ بھرا ہے۔ یہ محبوب کے شد و حال کا دلنیز اظہار ہے :

دورے نہیں ہیں 'مرخ تری چشمہ بہت میں  
شاید چڑھا ہے خون کسی کے گناہ کا

لرے دن کی مٹی سے مجھے ہوا معلوم کنار شام کا ہے وقت اب نہایت تنگ  
تجہ قبا پر ہے لرگی ہوئی گویا ارگس کا بھول ابھی ٹوٹا  
لیند سے کھل گئیں مری آنکھوں سو دیکھا یار کو  
یا اندھارا اس قدر تھا، یا اجالا ہو گیا



بار جب پیش نظر ہوتا ہے دل سرا ڈیر و زبر ہوتا ہے

سب ار سے کرم ، مجھ پر ستم ، کیا ہے دورنگی

دل وار کسی کا ہے ، دل گزار کسی کا

جدا جب میں ہوا وہ دلبر جادو نظر سے نہیں

جدا ہوتا نہیں ہنک آن خاطر میں خیال اس کا

دن بدن اب لطف تیرا دم پر کم ہونے لگا

یا تو لہو و سا کرم یا یہ ستم ہونے لگا

مراج اب کیفیت کو بیان کرتا چلا جاتا ہے لیکن ابھر بھی محسوس کرتا ہے کہ

بات اب بھی پوری طرح بیان نہیں ہوئی ۔ عشق اس کی زندگی کا دائرہ ہے ۔ محبوب

اس کا مرکزی نقطہ ہے اور شاعری اسی کا اظہار ہے :

اُس بھول ہے چہرے کو جو کوئی یاد کرے گا

پر آن میں سو سو چین ایجاد کرے گا

لیکن سو سو چین ایجاد کرنے کے باوجود عشق پور بھی ایک معصہ رہتا ہے اور

وہ خود سے بوجھتا ہے :

عشق کا نام گر چہ ہے مشہور میں لعجب میں ہوں کہ کیا ہے

مجن کی آگ بھی اسی سے بھڑک رہی ہے ۔ رنگینی ، لطافت اور لہجے کا

تیکھا پن بھی اسی کا ثمرہ ہے ۔ سرشاری عشق کی اسی آغوش لیز نے جب درویشانہ

بے نیازی کے ساتھ آہنگ اظہار کے دامن کو تھاما تو اردو شاعری میں پہلی بار

میں حقیقی عشقیہ شاعری کی والہانہ آواز سنائی دی جو بہت صاف ، آہل ، سربلی

اور گہر ہے ۔ اس عشقیہ شاعری میں امکانات کے اتنے رنگ ظاہر ہو رہے ہیں

کہ کلیتہً مراج پڑھنے وقت میرزا مظہر جانجاناں ، میر ، درد ، سوز ، مصحفی ،

آغی ، غالب ، مومن ، حالی اور اقبال وغیرہ کی آوازیں پیارے ذہن میں گونجنے لگتی

ہیں اور ان کے مصرعے ، اشعار ، تراکیب اور بندشیں ذہن کے دریعوں سے جھانکنے

لگتے ہیں ۔ مراج نے عشقیہ شاعری کی اس قطری آواز ، موسیقی و آہنگ کو تلاشی

کر لیا تھا جو آج تک تخلیق کے ساز جگا رہی ہے ۔ جب تک اردو میں عشقیہ

شاعری ہوتی رہے گی ، مراج کی آواز بھی وہیں سنائی دینی رہے گی ۔

پوری اردو شاعری کے اس منظر میں مراج کی شاعری کو رکھ کر دیکھنا

جانتے تو وہ اردو شاعری کے راستے پر ایک ایسی مرکزی جگہ کھڑے ہیں جہاں سے

میر ، درد ، مصحفی ، آغی ، مومن ، غالب اور اقبال کی روایت کے راستے حلقہ

نظر آ رہے ہیں ۔ مراج نے اردو شاعری کے بنیادی راگ کو جگایا ہے اس لیے

ان کی آواز سارے بڑے شاعروں کی آواز ، آہے اور لہجے میں موجود ہے ۔ مراج

ولی کی روایت کو بھی اپنے جھنڈا عشق سے اتا آگے لیے جاتے ہیں کہ ان کی

شاعری کو پڑھنے وقت ہمیں یہ خیال بھی نہیں آتا کہ ہم ولی کے فوراً ہمہ کی

لسل کے شاعر کا کلام پڑھ رہے ہیں ۔ مراج کے کلام میں ولی سے زیادہ اچھے

عشقیہ اشعار کی تعداد ملے گی اور اگر اس تعداد کا مقابلہ دوسرے بڑے شاعروں

کے اچھے اشعار کی تعداد سے کیا جائے تو مراج جان بھی نہیں سناؤں نہیں

کرتے ۔ ہم کالیث مراج سے کچھ ایسے منتظم اشعار نقل کرتے ہیں جن کو پڑھ

کر آپ آتے والے دور کے بیت سے شعرا کی آوازیں سن سکیں گے ۔ یہ سب آوازیں

آپ کی جانی پہچانی ہیں :

شعلہ کو جام بکف بزم میں آتا ہے مراج

گردن شمع کوں کیا پاک ہے ڈھل جانے کا

میرے جگر کے درد کا چارہ کب آئے گا

یہک بار ہو گیا ہے دوبارہ کب آئے گا

ہر صغہ اس کے حسن کی تعریف کے طفیل

گلشن ہوا ، ہار ہوا ، بوستان ہوا

مجھ میں غم دست و گریبان نہ ہوا تھا سو ہوا

چاک سینے کا تھپانہ نہ ہوا تھا سو ہوا

قبلہ کو رحم کیا مجھ پر خط آغازی کا

کافر بندہ مسلمان نہ ہوا تھا سو ہوا

وہشن ہوا ہوں دلبر گرو کی چشم کا کیا کم میرے سامنے آہو کی چشم کا

ہوش عاشق کا سلاست کیوں رہے لب ہلا ، ہالا ہلا ، ابرو ہلا

میں نہ جانا تھا کہ تو یوں بے وفا ہو جانے کا

آشنا ہو اس قدر نا آشنا ہو جانے کا

بالند شانہ چاک مرا سینہ کیوں نہ ہوئے

مجھ زلف کے خیال میں آشفہ حال تھا

وصل کے دن شبیر پھران کی حقیقت سے بوجھ

بھول جاتی ہے مجھے صبح کو بھر شام کی بات

جائی ہے دو زلفی عقدہ کشا میرے آشفہ خواب کی تعبیر  
کھوئے کھیرے کون اب ذرا پہچانتے لگا

ہم نے سکھائی بار کون صراف کی نظر  
اے سراج آبِ خضر این درکار رشتہ زلف ہی ہے ، سر دراز  
دیوانے کون مت شور جنوں یاد دلاؤ برگز لہ متاؤ اے زنجیر کی آواز

روشن ہے اے سراج کہ قاتی ہے سب جہاں

مغرب غلط ہے ، جام غلط ، زمین غلط

دیکھ کر خال رخ یار ہوا یوں معلوم

سفر رام بہت میں خطر ہے تل تل

کس طرح کیجئے فکر شرر الفانی اشک

جب کہ پانی میں لگی آگ پھولا مشکل

آئی ہے مجھے دیکھ کے گل رو کی کلی یاد

اے بلبل بے تاب مجھے اپنا وطن بول

وہ ہے اب نماز مغرب کا چاند رخ لب شفیق ، ہے گیسو شام

گھرے گا عاشق بے تاب کا جگر حد چاک

توئی نگاہ کے شہر میں یوں ہوا معلوم

ہم شہیدوں پر ستم ، چہئے رہو ، غرب کرتے ہو ، بیا کرتے ہو ہم

سراج اکثر عشق میں جل گیا ہے ہشتکوں کی آخر میں ہی سوائیں

میری نظر میں آتش دوزخ ہے میرا باغ

لو دوست کیونکہ جاؤں میں تنہا بہشت میں

نہ پوچھو خود خود کرتا ہوں تعریف اس کے لاس کی

کہ یہ مضمون مجھوں عالم ہلا سین آئے ہیں

بتدی میں مجھے قبول کرو میں تمہارا غلام ہونا ہوں

یار کون بے حجاب دیکھا ہوں میں سمجھتا ہوں خواب دیکھا ہوں

گھٹا ہم ، لشک ہائی ، آہ بھلی بیستا ہے عجب بربسات ہم ہیں

دل دیوانہ میرا آ گیا ہے تری زلفوں کے سارے کی جھپٹ میں

روڑ و شب اس کے پاس رہتا ہوں غیر دل کوئی سرا وقت نہیں

اوسے ہم صبح آنے کی خبر ہے سرو قامت کے

لباس تل کون آئی ہے عمل کر لے لو آج اپناں

قرار و صبر و دل و دین و عقل و ہوش گیا

جو کچھ ہوا سو ترے انتظار کے ہاتھوں

نہ روئی شمع بھی حسرت میں پروانے کی تربت پر

کہ کوئی تیرا عاشق اپناں ، خاکسار اپناں ، نگار اپناں

عدا کے واسطے لک رسم کی آنکھوں میں دیکھو

بچھے کر جانے ہو ہم شہید اپناں ، شکار اپناں

غیر کون ہار کہ دیو اپنی کلی میں برگز

گشت میں کچھ کام نہیں خاروں کون

عجب طرح کا بدن میں لباس رکھتے ہیں

کہ جس لباس میں پوولوں کی لباس رکھتے ہیں

پہشت ہم میں ہم دل کے جس کون نازکی دیتے

یہ اپنی چشم پر ہم چشمہ نسیم کرتے ہیں

اس میرے بشر ہے صورت دیوار جس میں سامان دل رہائی ہو

زی آنکھوں کی کینٹ چمن میں دیکھ کر لرز

خجالت میں گئی ہے ڈوب شبنم کے پستون میں

جیسے ہے راحت دل قدر عشق کیا ہو

کہ سنگ راہ بہت ہے منزلت نہ کیوں

پانا نہیں گشت میں سراج دل و عشق

لک کام کرو ، دامن صبرا کی خبر لہو

دل آفت کا سرے احوال اس کی زلف سیلا میں پوچھو

دل ہمارا غریب خالہ ہے کہ کہ پس طرف ہوں آتا رہ

عجب ہے شوشنا اس دلبر حضور کا طائر

رکھا ہے کیا مگر دستار ادب نور کا طائر

عشق ہے یا بلا ایست ہے ایک ہی ہر ہزار رسوائی

جان جانا ہے اب تو آجانی پھر کی آگ پر چوڑک والی

موسے مژگان ہیں سری چشم میں پرچہ کی آئی

بلکہ پر مو ہے ترے ہجر میں پیرے کی کئی

خار ہو آنکھ میں شفا ہے سری برگہ حق

جب میں دیکھا ہوں میں اس ہار کی نازک ہالہ



کیا ہے عہد کے دن وعدہ وصل  
دیوانہ فیلر ہوش میں آزاد ہو گیا  
دل شہتہ زلف گروہ دار ہوا ہے  
بازار جہاں سیر کیا نقد خرد لے  
جہاں غم کی آغوش جلوہ گر ہے  
قیامت چشم میں اس مو گسر کے  
گوہر اشک سب بہائے ہیں  
تہا نہیں ہوں دستِ محبت میں اے صنم  
خنجیر عشق کا جو بسمل ہے  
جو چڑھا دار پر ہوا منصور  
افسوس کہ ظالم نے مجھے یوں اہن نہ ہوچھا  
کیا درد ہے اس عاشقِ کلل کون ہارے

یار کی وضع ہے حجاب ہے شوخ ہے، است ہے، شرابی ہے  
وہ زلفِ پوشکن لکٹی نہیں بات بھونے باری پریشانی میں ہے  
عجب وہ سو کمر خورشید رو ہے نزاکت جس کے قد میں موم ہے  
نیری آنکھوں میں کیا بالائے ہوش کھوئے کون نشہ سے ہے

اس کے دامن کون اگر ہاتھ لگا دیں عاشق  
تند ہو گرد کی مانند کھٹکتا جاوے  
شاید کہ عزم میر گستاخ ہے یار کون  
اپنے کون پیشوا آئے ہوئے سخن گئی  
خاکسار ہیں عاشق، غم جذباتِ علی کے  
حشر لگ تو دامن چھوڑ کر نہ جاویں گے

گلِ داغ چگر کون تازہ کرتے ہوتی آئینہ کی نہر آنکھوں سے جاری  
خودی ہے کفر اگر ہم آئیں تو یہ جاوے  
بارے بعد خودی جائے یا خدا جائے  
حیث کے لئے ہیں خاص السان واضحے ورنہ  
فرشتے یہ شرابی ہی کے مستانے ہوتے ہوتے

دل مرا بے قرار ہوتا ہے بسمل انتظار ہوتا ہے  
ہورہائے بے روائے دستِ فقر ہے مجھے تختِ سلیمان کی مثال

اے میری ہے صورتِ اسرائیل جل گئے جس سبب پر جبریل  
جو ہوا ہے شہیدِ خنجر بار کمپہ عشق کا ہے اسماعیل  
صنم ہزار ہوا پھر وہی صنم کا صنم کہ اصل ہستی لاہود ہے صنم کا صنم  
ان اشعار کو اڑھ کر آپ نے بھی محسوس کیا ہوگا کہ سراج کی آواز میں آئندہ  
آئے والے بہت سے شعرا کی آوازیں گونج رہی ہیں۔ یہ وہ آوازیں ہیں جو مستقبل  
میں مختلف شاعروں میں واضح اور نمایاں ہوتی ہیں۔ یوں ہی چراغ سے چراغ چلنا  
ہے۔ اُردو شاعری میں سراج کی اہمیت اسی لیے اڑھ جاتی ہے۔

عشق کے بعد جس موضوع نے سراج کی شاعری کو متاثر کیا وہ معشوق اور  
اخلاق و فلسفہ ہے۔ یہاں بھی وارداتِ قلبیہ ہی راگ جگاتے ہیں۔ مذہبی تحریکات اور  
انسانی تحریکات مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ یہاں نصیحت بھی ہے اور درسِ اخلاق  
ابھی لیکن وارستگی و شہدائی کی وہ لہر جو ان کے عشقیہ کلام میں ہے، یہاں  
بھی دوڑ رہی ہے؛ مثلاً یہ چند شعر دیکھئے :

کسی کو رازِ بھائی کی خبر لیں ہماری بات کون ہم جانتے ہیں  
راہِ خدا پرستی اول ہے خود پرستی  
ہستی میں نہستی ہے اور نیستی میں ہستی  
چلنے میں شمع بولی بھکوں سراج یکہ شب  
کرب ہے ہر بشدی آخر کون عزمِ ہستی  
شوابِ معرفت ہی کر جو کوئی مجذوب ہوتا ہے  
درو دیوار اس کون مظہرِ محبوب ہوتا ہے  
دوستی اور دشمنی کا نہیں ہے ہرگز اعتبار  
مہربانی ہیچ ہے، لا مہربانی ہیچ ہے

ہوائی خوب نہیں یک رنگ ہو جا سراپا موم ہو یا سنگ ہو جا  
عشق سراج کی زندگی میں سب سے اہم قدر کا درجہ رکھتا ہے۔ عقل اور دوسری  
قدریں سب اس کے بعد آتی ہیں، اسی لیے وہ عقل پر عشق ہی کو فوقیت دیتے ہیں۔  
کیسی کہتے ہیں :

سراج یوں مجھے استادِ مہربان نے کہا  
کہ عالمِ عشق میں جہنم نہیں ہے اور علوم  
اگر خواہش ہے بھکوں اے سراج آزاد ہونے کی  
کمندِ عقل کون ہرگز گلے کا باز نہ کیجو

اور کبھی کہتے ہیں :

عشق اور عقل میں ہوئی ہے شرط جیت اور ہار کا تماشا ہے

ذرا بے غے خودی کون نہیں اتھا سراج

عشقاں عقل و ہوش کون واں اہول چوک ہے

موضوع سخن کچھ ہو ، عشق کی لہر سب میں یکساں دوڑ رہی ہے ۔ اسی نے ان کے کلام میں گدازنگی اور سوز کو جنم دیا ہے اور والہانہ پن نے اظہارِ ہاں کی اس سادگی ، بے ساختگی اور شکستگی کو چمکے کر کیا ہے جو ولی سے شروع ہوتی ہے اور میر کے ہاں کمال کو پہنچتی ہے ۔ اس سادگی میں ایک ایسا درد ہے جس سے الفاظ میں محروم اور ترمیم پیدا ہوتا ہے ۔ اسی سے سراج کے ہاں آواز کا نظام اور لفظوں کی صوفی ترتیب جنم لیتی ہے ۔ یہ ہر اڑے شاعر کی پہلی نشانی ہے ۔ سراج کے ہاں یہی ہر شعر میں ایک مخصوص لزم ہے ۔ اُن کی ایک غزل تو ایسی ہے جس میں سراج کے کلام کی ساری خصوصیات ایک جگہ سمٹ آئی ہیں ۔ اسی دور تک کے شاعروں میں ولی کے علاوہ شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس کے کلام سے صرف ایک غزل ایسی نیش کی جا سکے جو پورے طور سے اس شاعر کے مزاج و شخصیت کی ترجمانی بھی کرے ہو اور اردو شاعری کی بہترین غزلیوں میں یہی شمار کی جا سکتی ہو ۔ سراج اس معیار پر بھی پورے اُترتے ہیں ۔ سراج کی یہ غزل دیکھیے :

خیر تعمیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی  
نہ لہو نہ تو رہا ، نہ تو میں رہا ، جو رہی سو بے خبری رہی  
شیر بے خودی نے عطا کیا مجھے اب لپاس برہنگی  
نہ خرد کی بقیہ گری رہی ، نہ جنوں کی پردہ دری رہی  
کبھی مستِ شیب میں کیا ہوا کہ چمن ظہور کا چل گیا  
مگر ایک شاعر خالِ غم جیسے دل کہو سو پری رہی  
نظرِ تغافلِ یار کا کہہ کس زبان میں بیان کروں  
کہ شرابِ ضدِ تیج آرزوِ غمِ دل میں تھی سو بھری رہی  
وہ صیغہ کھڑی تھی میں جس کھڑی لیا درسِ اسفہ عشق کا  
کہ کتابِ عقل کی طاق میں چون دھری تھی لیونہی دھری رہی  
ترے جوشِ حیرتِ حسن کا اثر اس قدر میں چاں ہوا  
کہ نہ آنسو میں رہی جلا ، نہ پری کون جلوہ گری رہی

کہا خاکِ آفر عشق نے دل بے نوائے سراج گوی

نہ خطر رہا ، نہ حذر رہا مگر ایک بے خطری رہی

ولی کے کام کو سراج نے آگے بڑھایا ۔ سراج کے ہاں بقاءِ ولی کے جذبات زیادہ صحت کے ساتھ بیان ہو رہے ہیں ۔ ولی کے اشعار میں اکثر لہجہ دبا دیا سا معلوم ہوتا ہے لیکن سراج کے ہاں یہ کھل جاتا ہے اور اس میں تیزی اور شغاف زیادہ آ جاتی ہے ۔ فارسی روایت کی وہ جلوہ گری جو ولی دکنی کے ہاں نظر آتی ہے ، سراج کے ہاں اور زیادہ رچ کر گہری ہو جاتی ہے اور دلاویز تراکیب اور ہندسوں کا ایک ایسا ذخیرہ وجود میں آتا ہے جو اردو شاعری کا بیس چا سرمایہ ہے ۔ یہ تراکیب دیکھنے سے اظہار کے وسیلوں کو آسان اور 'ہائر بنا رہی ہیں ۔ ان میں میر ، غالب ، اقبال اور دوسرے شعرا کی لئے کسی قدر شامل ہے ؛ مثلاً 'زخمیر تیغ' انتظار ، 'تشنہ' زخمِ کفِ قائل ، 'کستہ بیچ و تابِ زلف' ، 'سودہ' دیدہ جان ، 'روزہ دارانِ جدائی' ، 'سوداں بازارِ محبت' ، 'خیالِ عنکبوتِ رخ بار' ، 'لقتِ لعلِ دیدار' ، 'سرباب' آشفتنہ دل ، 'شہادتِ گلِ زخمیر تیغ' بحرِ خیالِ حلقہ' کاکل ، 'کستہ حلقہ' گیسو ، 'خیالِ عارضِ گلرنگ' ، 'بیچ و تابِ حلقہ' زخمیر ، 'خلدہ دھندل' ، 'جاوہ خورشید' رو ، 'ہائیاں گلشنِ غرضِ فکری' ، 'خیالِ لڑکھیر غنیر مرشت' ، 'بسلِ خونیں کفن' ، 'خیالِ قامتِ گل' رو ، 'میر طراز' زلفِ گروہ دار ، 'موجِ خونِ دل' ، 'خجستہ' داغِ جنوں ، 'رگِ برگِ گلِ سودا' ، 'خارِ شوق' ، 'خمیازہ' بے طاقتی ، 'حیلہ' مردِ یار ، 'شرح' بے تائیدِ دل ، 'شریتِ خونِ جگر' ، 'خلشِ سیم' انگور ، 'لقتِ دیدار' ، 'دامِ الفت' ، 'شکوہ طرزِ تغافل' ، 'ناغیرِ پیچہ' خرق ، 'یلانِ سوز بے تابی' ، 'سوارِ توسنِ معنی' ، 'یلانِ شامِ جدائی' ، 'شعلہ سوز جگر' وغیرہ ایسی تراکیب ہیں جنہوں نے سراج کے کلام میں ترمیم کے اثر کو گہرا کر کے اردو روایت کو خوب سے خوب کر بنانے میں مدد کی ہے ۔

جیسا کہ ہم پہلے لکھ چکے ہیں ، عشقِ سراج کی نگر کا مرکزی نقطہ ہے ۔ میں لہر اُن کی شخصیت اور مزاج میں روانِ دوان ہے اور جی لہر اُن کے دوسرے کلام کی طرح مشوبوں میں بھی جاری و - جاری ہے ۔ سوزِ محبت ہی نے اُن کی شخصیت میں خاکساری ، انکسار ، خویش ہنائی ، بے نیازی اور جلال و جلال کی صفات پیدا کر کے وسیع العشری اور نواحِ دلی کو جنم دیا تھا ۔ سراج نے چھوٹی بڑی بارہ مثنویاں لکھی ہیں ۔ "ہوستانِ خیال" اُن کی مثنویوں میں سب سے زیادہ اہم اس لیے ہے کہ یہی ایک طویل مثنوی ہے اور اس میں کچھ نہ کچھ



نصرت بن ابی ملتا ہے۔ باقی گیارہ مثنویاں ان معنی میں تو مثنویاں ہیں کہ وہ مثنوی کی پھر میں لکھی گئی ہیں اور ان میں آیات کا التزام ملتا ہے لیکن مزاج کے اعتبار سے یہ نظم اور غزل مسلسل کی جلی جلی شکایں ہیں۔ ”بوسنائے خیال“ کے موضوع کا اظہار مثنوی کے ابتدائی اشعار میں کر دیا گیا ہے :

اے ہم نشینو! مرا دکھ سنو مرے دل کے گلشن کی کلیاں چنو  
مرے ہر عجب طرح کے درد ہیں کہ سب درد اس درد کے گرد ہیں  
کہوں کیا کیجے میں سوراخ ہے مری داستان شاخ در شاخ ہے  
اگر تنگ بھی حال میرا سنے تو حیرت سے چکرت ہیں جا-ردھنے

اسی کیفیت پر کارا بیان مثنوی میں کیا گیا ہے۔ عاشق باغ میں جاتا ہے مگر ایسے سکون نہیں ملتا۔ محفلِ خویاں میں جاتا ہے اور وہاں ایک ”سردار زادہ“ کو دیکھتا ہے جس کا حسن بے مثال ہے۔ جی سردار زادہ مثنوی کا ہیرو ہے۔ شاعر اس سے اپنے عشق کا اظہار کرتا ہے۔ سردار زادہ بھی اظہارِ تعلق کرتا ہے لیکن شاعر کی بے قراری بڑھتی رہتی ہے۔ کچھ عرصے کے بعد وہ شوخ سراپا نار بے وفائی کرتا ہے۔ شاعر اس کی بے وفائی کو دیکھ کر تنگ دل ہار کی حکایت بیان کرتا ہے مگر محبوب پر اس کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ شاعر اسی طرح بے وفائی و بجز و اضطراب کی آگ میں جلنا رہتا ہے اور اس کی زندگی تلخ کر ہو جاتی ہے۔ مثنوی ساجات پر غم ہوتی ہے جس میں ہم سے نجات پانے اور ”ہنوں“ کی طرف سے دل پھیر دینے کی دعا مانگی گئی ہے :

گزر گئی مری بت پرستی میں عمر کئی غفلات و جہل و مستی میں عمر  
میں اب چاہتا ہوں کہ ہوشیار ہوں اب اس خوابِ غفلت سے بیدار ہوں

یہاں بے عشق مجازی کا رخ عشقِ حقیقی کی طرف ہو جاتا ہے۔ یہ مثنوی دو دن میں لکھی گئی ہے اور اس کے اشعار کی تعداد اور سائے تصنیف ایک ہے۔ یہ مثنوی اپنی روانی، سادگی اور شدید عشقِ کیفیات کے بے باک اظہار کی وجہ سے ”پرائر“ ہے اور ریختہ کی مثنویوں کی ابتدائی روایت میں ایک اہم کڑی کا درجہ رکھتی ہے۔ سراج کی غزل کا مزاج یہاں بھی موجود ہے۔

سراج ”عشق“ کے شاعر ہیں اور عشقِ شاعری کی روایت کو مستحکم بنیادوں پر قائم کرتے ہیں۔ یہ سارا کلام اُس دور کا ہے جب وہ عشقِ مجازی کے دور سے گزر رہے ہیں۔ عشقِ شباب کا دریا چڑھا ہوا ہے اور حساس سراج کے تارِ عشق ہوا کے ہلکے سے جھونکے سے سرخس ہو کر مترنم ہو جاتے ہیں اور

اسی عالمِ سرشاری میں یہ ترنمِ لفظوں میں ڈھلنے لگتا ہے :

دیوانہ تندر ہوش سے آزاد ہو گیا شکرِ خدا کہ پاؤں کی زنجیر کٹ گئی  
سراج کی زبان عشقِ شاعری کی اطری زبان ہے جس میں احساس کے درد  
بے سوز و ساز کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ انھوں نے اردو شاعری کو ایک بڑے ذخیرۃ الفاظ اور انھیں استعمال کرنے کا سبق دیا ہے۔ متغایز زمیوں اور مشکل ردیفوں میں غزلوں کو پڑھ کر یہ احساس نہیں ہوتا کہ سراج کی شعری قوت کو انھوں نے دبا دیا ہے۔ یکانہ جیسا چوٹ شاعر جب :

خیرِ تعمیرِ عشق من نہ جنوں دبا نہ ہری دی

والی زمین میں غزل کہتا ہے تو سراج کی غزل کا سہ چڑانا مجہول ہوتا ہے۔ سراج کی شاعری کی قدر و قیمت کا اندازہ اس وقت خصوصیت سے ہوتا ہے جب اسے دو-بے بڑے شاعروں کے ساتھ پڑھا جائے۔ سراج کا جذبیہ عشق اظہار اور قوتِ اظہار اتنی جانتا ہے کہ احساس و الفاظ مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور معمولی سی بات بھی مزہ دینے لگتی ہے :

آج کی رات مرا چاند نظر آیا ہے  
چاندنی دودھ سے چھلکی ہے مرے آنکھ میں

عاورے اور ضرب الاشمال ابھی احساس سے دل کر رہے ہیں بولنے لگتے ہیں :

کیا ہوا گرجہ راز ہے نزدیک آنکھ اوجھول چار اوجھول ہے

کہوں بکل کر ہل راز فاش کرتی ہے

شاخِ گل کی مٹوں پر باغ میں چڑھا دیجے

پائے جی کے سوسے میں روز کا ہے رنگہ

چوکہ سے عناصر کے یہ دکھ اٹھا دیجے

عشق دونوں طرف سے ہوتا ہے کہوں جیسے ایک بات سون لالی

سراج قدرِ اول کے شاعر ہیں اور ان کے کلام میں دوسری شاعری کے ایسے

عناصر موجود ہیں کہ اس کے کچھ حصے نہ صرف ہمیشہ دلچسپی سے پڑھے جائیں

گئے بلکہ وہ اردو زبان کے کلچر کا جزوِ لاینفک بن گئے ہیں۔ سراج نے اردو شاعری

کو ایک نیا مقام دیا اور عشقِ شاعری کی روایت کو ولی سے لے کر ہر تک

پہنچا دیا۔ ولی اگر چوسر کی طرح ہمہ گیر ہیں تو سراج انگریزی شاعر لونگ لینڈ (Lang Land) کی طرح اردو شاعری میں مخصوص عشقِ شاعری کی بانی ہیں۔

سراج اورنگ آبادی کی وفات پر ماروے شہر میں سوگ منایا گیا۔ وفات کے وقت ان کی بزرگی کی شہرت دور دور تک پہنچ چکی تھی اور شاعری کا ڈنکا ہر طرف بج رہا تھا۔ خاصہ تعداد میں ان کے شاگرد موجود تھے جن میں ضیاء الدین ہروالد، مرزا محمود نثار، محمد عطا ضیا، مرزا مغل کمر، لالہ محمد کشن بیجان، میر سہدی متین معروف ہیں۔ اس زمانے کے اہم لوگوں نے ان کی تاریخ وفات کے قطعات لکھے جن میں میر غلام علی آزاد بلگرامی، میر اولاد محمد خان ڈکا، ضیاء الدین ہروالد اور لچھی لڑائی شقیق کے نام قابل ذکر ہیں۔ سراج کی وفات پر ان کے معاصر شاہ قاسم علی قاسم نے بھی اظہارِ افسوس کرتے ہوئے لکھا :

شاہ قاسم علی ہزار افسوس ہار ہمدرد ہوئے گئے وہ سراج

شاہ قاسم علی قاسم، جن کا انتقال اڑھویں صدی کے اواخر میں ہوا، ایک بزرگو شاعر تھے۔ یہ دیکھنے کے لیے کہہ دی اور سراج کے بعد روایتِ ریختہ نے کتنی ترقی کی، قاسم کے دیوان کا مطالعہ ضروری ہو جاتا ہے۔ قاسم کے زمانہ حیات میں دکن کے معروف شعرا ایک طرف اور شمالی ہند کے آبرو، حاتم، آرزو، یک رنگ، لاجی، مظہر جانجاناں وغیرہ دوسری طرف نظر آتے ہیں اور دونوں گروہ اب ایک زبان ہو رہے ہیں۔ اب گجرات میں بھی معیارِ سخن وہی ہے جو دکن اور شمال میں ہے۔ ریختہ کے سلسلے میں شاعروں کی تعلیمی سے ویسی ہی خوشی کا اظہار ہو رہا ہے جیسے کوئی تلاش کرنے والا یا ملک دریافت کر کے خوش ہوتا ہے۔ اب ریختہ کے شاعر کی آواز سارے برعظیم میں گونج رہی ہے۔ فارسی کا رواج تیزی سے کم ہو رہا ہے اور اب برعظیم کی تہذیب اس زبان کی طرف رجوع کر رہی ہے جسے اس نے اس سرزمین پر الٹی صدیوں کی تخلیقی صلاحیتوں سے ہال ہوس کر بڑا کیا تھا۔

شاہ قاسم کے دیوان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ دکن و شمال میں ایک ہی زمین میں غزلیں کہنے کا رواج بڑھ رہا ہے اور یہ اس بات کی علامت ہے کہ ریختہ کی شاعری اب ملک گیر سطح پر پھیل گئی ہے۔ قاسم کے دیوان میں جانجاناں، آبرو، حاتم، آرزو، تاناں اور بغین کی غزلوں کی زمیںیں صاف دکھائی دے رہی ہیں۔ اثرات کے اس اختلاط نے شاعری میں نئی قوتوں اور نئے حوصلوں کے امکانات

۱۔ دیوان شاہ قاسم : مرتبہ سادات مرزا (غیر مطبوعہ) ، عزوۃ الحقین ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

کو روشن کر دیا ہے۔ شاہ قاسم کے کلام سے کسی خاص رنگِ سخن کا پتا نہیں چلتا۔ وہ ولی یا سراج کی طرح، مفرد شاعر نہیں ہیں بلکہ روایت کی تکرار کے شاعر ہیں۔ ان کی غزلیں، جیسا کہ شقیق نے لکھا ہے، یہ ہے کہ ”مضامین صاف و شستہ میں جوید و شعر را بہ نہایت غدوبت می گوید“۔ ان کے دیوان میں غسی و ترجیع بند بھی ہیں لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں۔ ان کی عشقیہ کیفیات میں مطمحہ کا احساس ہوتا ہے۔ وہ شدت اثر اور قوتِ اظہار جو ولی یا سراج کے ہاں ملتی ہے، قاسم کے ہاں نہیں ہے۔ تصنیف کے مضامین بھی جیسے سے عاری ہیں : مثلاً یہ تین شعر دیکھیے :

ذات کے طالب کو ہرگز گفتگو سے کام لیں  
زاہدوں کو ہو مبارک کعبہ و یامن کو دہر  
جو آپ خوش تو جہاں خوش یہ بات ہے مشہور  
ہے اپنے دم سے رفیق آشنا برادر خوب  
ست دل کسی کا قریب، مروت اسی میں ہے  
رکھ خاطر آشنائی، محبت اسی میں ہے

جہاں ایک ”اولیٰ بن“ اور بغیر چڑنے کی شاعری کا احساس ہوتا ہے۔ جہاں شعر دل کے نہاں خانے سے نہیں نکل رہا ہے بلکہ مضمون بالذعمی کی کوشش میں عامِ صوفی کا سہارا لیا جا رہا ہے :

دل سمجھاؤ مجھ سے گر ہزار ہے خوش رہو میرا ابھی اللہ ہار ہے  
میں جس کو دل دیا سو وہ دشمن ہوا مرا  
قاسم نہیں کیا کروں یہ زمانا بھلا نہیں

لشک چلنا ادا میں مستکرانا یہ غزلیں کس میں ہے ہارو بنانا  
کعبہ افسوس اوس کا ہے قیامت اڑا دیتا ہے ظالم لالیوں میں  
اوس کا گل نے دل لیٹا ہے کیا بلالیں کئی ہیں سر پر سے  
ہمارا حلقہ دل کرنا ہے شوقی سخن اس کو ذرا آنکھوں دکھانا  
ساری شاعری کا زور محاورے، ضرب المثل اور ایہام پر ہے جن سے شاعری میں شوخی پیدا کرنے کا کام لیا جا رہا ہے۔ ایسا شعور ہوتا ہے کہ شاعری ایک ٹھنڈی یا ایک ”مزیدار“ مشغلہ بن گئی ہے۔ لیکن جہاں تک زبان کا تعلق ہے،



وہ صاف ہو کر سارے برعظیم میں ایک ہی سطح پر آ گئی ہے ۔

اس دور میں متعدد شعرا دافہ سخن دے رہے ہیں ۔ عارف الدین خان عاجز (م - ۱۱۵۷/۱۷۴۴ ع) بھی ہیں کہ اپنے لہجہ کی وجہ سے اور لہجہی لرائز شائق (۱۱۶۳/۱۷۵۰ ع) بھی کہ اپنے تذکروں اور تاریخ گوئی کی وجہ سے شہرت رکھتے ہیں ۔ لیکن اب جعل جالی ! آخر کس کس کا ذکر کرو گے ؟ تاریخ میں تو صرف انہی لوگوں کا ذکر ہو سکتا ہے جو روایت کے اصل دھارے پر چہرے ہیں ۔ اور وہ لوگ جو اصل دھارے سے دور یا الگ ہیں یا صرف ”نقل“ اور ”تکرار“ کے ذریعے ادب و شاعری کا تشرک تقسیم کر رہے ہیں ، ان کا ذکر تذکرہ نویسوں پر چھوڑ دو کہ یہ ان کا کام ہے اور ہم آگے بڑھو ۔

☆ ☆ ☆

## اختتامیہ

اس جگہ کے مطالعے سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ وہ زبان جسے آج ہم اردو کے نام سے پکارتے ہیں ، ایک ایسی زبان ہے جو سارے برعظیم پاک و ہند میں عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہے اور عہد حاضر کے تقاضوں کے عین مطابق رابطے کی واحد مشترک زبان ہے اور قومی و ملک گیر مسائل پر اظہار خیال کے لیے ہی زبان استعمال میں آتی ہے ۔ اس زبان کی تاریخ برعظیم میں مسلمانوں کی آمد کی تاریخ سے شروع ہوتی ہے جسے وہ اسی سرزمین سے اٹھا کر اپنے سے لگاتے ہیں اور اپنی زبانوں کے الفاظ ملا کر ، اپنی فکر ، تخلیقی صلاحیت اور نظام خیال کی قوتوں سے سہارا دے کر برعظیم پاک و ہند کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیلا دیتے ہیں ۔ اور جس طرح فتوحات ایران کے زمانے میں فارسی زبان کو ایک رسم الخط دیا گیا تھا اسی طرح اسے بھی ایک رسم الخط دے دیئے ہیں ۔ ”بولی“ سے ”زبان“ اپنے کے عمل سے گزر کر صدیوں بعد جب یہ بڑی ہوتی ہے تو ادب کا تخلیقی عمل آہستہ آہستہ سر لگتا ہے ۔ کیوں اس زبان کے الفاظ خود فارسی ”عبادت“ میں اظہار کو سہل بناتے ہیں جس کی مثالیں محمود سعد سلمان (م - ۱۱۵۵/۱۷۴۱ ع) کے دیوان فارسی اور امیر خسرو (م - ۱۱۶۵/۱۷۵۵ ع) کے فارسی کلام میں بھی ملتی ہیں اور تاریخ فیروز شاہی ، آئین اکبری اور ذخیرۃ الخوالین میں بھی ۔ کیوں جو قیامے کرام اپنی بات عوام تک پہنچانے کے لیے اسے استعمال میں لا رہے ہیں اور کیوں کبیر داس جیسے عوامی شاعر اور گٹرو لائک جیسے مصلح اپنے فکر و خیال اور فلسفہ حیات کو سارے معاشرے میں عام کرنے کے لیے اسے وسیلۂ اظہار بنا رہے ہیں ۔ جہاں کہیں مختلف بولیاں بولنے والوں کو اپنی بات ایک دوسرے تک پہنچانے کی ضرورت پڑتی ہے وہاں یہ زبان از خود نمودار ہو جاتی ہے ۔ اسی لیے یہ زبان ہمیں کم و بیش سارے برعظیم میں کسی نہ کسی شکل میں ضرور نظر آتی ہے ۔ اس زبان کا مولد ہر وہ علاقہ ہے جہاں ”غنیف الزبان“ لوگ آئیں میں سل چل رہے ہیں ۔

ملنے چلنے کا یہ عمل خواہ پنجاب و سندھ میں ہو یا دہلی ، شال ہندوستان ، دکن اور گجرات میں ۔ یہ زبان پر زبان سے مل کر شیں و شکر ہو جاتی ہے اور ایک ایسی شکل اختیار کر لیتی ہے جو انہی حالات میں پیدا ہونے والی کسی دوسرے علاقے کی زبان سے مشابہ ہوتی ہے ۔ اس میں دوسری زبانوں کے الفاظ آتے اور جذب کرنے کی ایسی صلاحیت ہے کہ جو لفظ اس کے مزاج کے نظام کشش میں آیا اس کا ہو رہا ۔ اس میں جدید ہند آریائی زبانوں میں سے کم و بیش ہر ایک کی ایسی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو اسے بڑھانے اور اس کے اظہار کو وسیع کر کرنے میں مدد کر سکیں ۔ اس زبان نے ہر مقام کی ساری جدید ہند آریائی زبانوں کی ان خصوصیات کو اپنا لیا جن میں ملک گیر سطح پر تفہیم میں آئے کی صلاحیت و وجود تھی ۔ محمود شیرانی اسے پنجاب کی زبان کہتے ہیں ۔ ستھلی اور سرائیکی والے اس کا مولد و منشا سندھ و مٹتان کو قرار دیتے ہیں ۔ گجرات والے اس کی جائے پیدائش گجرات کو بتاتے ہیں ۔ دکن والے اسے انہی زبان کہتے ہیں ۔ دہلی والے دہلی کو اس کا مولد بتاتے ہیں ۔ یو ۔ پی والے اسے کھڑی بولی سے منسوب کرتے ہیں ۔ محمد حسین آزاد اس کا رشتہ نانا برج بھاشا سے جوڑتے ہیں ۔ ایرانی ، واجد ستھانی اور اودھی اور اردو ماگدھی والے اسے اپنے اپنے علاقوں سے ملاتے ہیں ۔ اس انداز فکر کا سبب یہ ہے کہ قدیم زمانے سے وہ زبان جو ہندی ، ہندوی ، گجری ، دکنی وغیرہ کے نام سے پکاری جاتی رہی اور کدور جدید میں ریشم ، اردو سے ستھلی ، اردو اور ہندوستانی کے نام سے موسوم کی جاتی رہی ، وہ ہر عظیم کی ساری زبانوں کے (رواضی کی اصطلاح میں) "عناد اعظم مشترک" کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اس کا پیرہہ ہمیں اس وقت خاص طور پر ہوا جب "دہوان حسن شوق" سر مشب کرتے وقت حسن شوق کی ایک مثنوی "میزبان نامہ" کے ابتدائی مو شوہر ہم نے پنجابی ، سندھی ، سرائیکی ، پشتو ، گجراتی ، مراٹھی اور بلوچی بولنے والوں کو دے دیے اور ان سے انہی انہی زبانوں کے الفاظ کی فہرست بنانے کے لیے کہا ۔ فارسی ، عربی ، ترکی اور ہندوی کے الفاظ کی فہرست ہم نے خود بنائی ۔ جب یہ فہرستیں آئیں تو معلوم ہوا کہ اب ایک لفظ بھی ایسا باقی نہیں رہا جسے ہم غالباً اردو کا لفظ کہہ سکیں ۔ جس عمل صرف و نحو کی سطح پر ہوا ۔ ہر اصول ایسا تھا جس پر دوسری زبان والے اپنا دعویٰ کرتے تھے ۔ اس تجربے کو بڑھا کر اگر ہر عظیم پاک و ہند کی دوسری بولیوں اور زبانوں کو بھی شامل کر لیا جاتا تو یہی نتیجہ نکلتا ۔ غرض کہ اس زبان میں آریائی و دراوڑی الفاظ و اصول قواعد بھی موجود ہیں اور ساسی و توڑلی بھی ۔ لیکن سب

اس حد تک اور اس توازن سے علیے چلے ہیں کہ اس کی تقویر اظہار کو بڑھانے میں اور اس کی ایک اکائی بنانے میں ۔ ہر عظیم کی اس یسانی وحدت اور کم و بیش ساری زبانوں کے عناد اعظم مشترک کا نام "اردو" ہے ۔

تختلف زبانوں میں اس کے مراکز بدلنے لگے ۔ جیسا کہ اس جلد کے مطالعے سے اندازہ ہوا ہوگا ، پہلے بارے شال میں اس نے رنگ جایا ۔ پھر ایک خاص زمانے میں گجرات اس کا مرکز رہا اور وہاں سے اکبر کی فتح گجرات (۱۵۶۸ء) ۱۵۷۲ء) کے بعد یہ مرکز دکن پہنچ گیا جہاں پہلی کدور سلطنت میں یہ زبان چلنے لگی اور پھر چکی لگی ۔ اور اب زب کی خصوصیات دکن نے جب شال اور جنوب کو ملا کر ایک کر دیا تو ایک ایسا معیار زبان و ادب ہے جسے اس زمانے میں اور پھر بعد تک "ریشم" کے نام سے پکارا جاتا رہا ، وجود میں آ گیا ۔ ولی دکنی کے بعد اس کا لیا مرکز دہلی قرار پایا ۔ اب شال نے دکن کی روایت ادب سے نفیس ہاکر اپنے خولے جگر سے اسے سینچا اور اس میں شعر و ادب کے تیشی ہوا جواہر پاروں کا اضافہ کیا ۔ روایت کے دھارے کے راستوں کو اس جہاد کے ایک ساتھ مطالعے سے دریافت کیا جا سکتا ہے ۔ پہلے اس زبان کی روایت نے دیسی عناصر سے دل کھول کر استفادہ کیا ۔ ہندوی زبانوں کے الفاظ ، کلیجات ، اسطوریہ ، علامیات ، تشبیہات اور اصناف و اوزان کو اظہار کا ذریعہ بنایا اور اس میں سے وہ سارا رس نچوڑ لیا جو نچوڑا جا سکتا تھا ۔

شال میں امیر خسرو سے لے کر شاہجہاں کے دور تک یہی اثرات کارفرما رہے ہیں ۔ دکن میں "کدم راؤ ہدم راؤ" والے نظامی سے پہچانی جس شمس العشاق تک اس ہندوی روایت کا عمل دخل رہتا ہے ۔ گجرات کا ادب شروع سے ہندوی روایت کے زیر اثر رہتا ہے ۔ یہاں پہلی سر تہ فارسی اثرات کی بہت جگہ سن جہانک شاہ علی جوہر کے دہلی کے ہاں خصوصاً ہوتی ہے اور پھر خوب بہدشتی فارسی اصناف ، پور اور علامات استعمال کرتے نظر آتے ہیں ۔ یہ اثرات بیجاپور میں ابراہیم عادل شاہ ثانی چنگت گٹرو (م - ۱۰۳۷/۱۶۲۷ء) کے دور تک رانی رہتے ہیں ۔ چنگت گٹرو کی تصنیف "کتاب لورس" گہرے ہندوی اثرات کا اظہار کرتی ہے ۔ عدل کے "ابراہیم نامہ" میں ہندوی اثرات دہلی شروع ہوئے ہیں اور فارسی اثرات نمایاں ہوتے ہیں ۔ فارسی و ہندوی اثرات کی یہ کشمکش صفائی ، سفیدی ، شابی ، نصرت اور پانسی کے ہاں جاری رہتی ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ فارسی اثرات لال درا کے دانے کی طرح ، اس روایت کا رنگ بدلتے رہتے ہیں ۔ محو و اصناف کو عدلی کے "ابراہیم نامہ" کے بعد سے فارسی ہو جاتے ہیں لیکن بیجاپوری اسلوب کے



یعنی میں ہندوی طرز احساس اور ذخیرۃ الفاظ آخر وقت تک زندہ و باقی رہے ہیں۔ ادھر گولکنڈا میں فارسی اثرات شروع ہی سے نمایاں ہیں لیکن یہاں بھی ہندوی اثرات بنیادی کردار ادا کر رہے ہیں۔ خود یہ قلی قطب شاہ کے کلمات میں : جہاں فارسی اثرات ، اصناف و پھور اور ذخیرۃ الفاظ اور آہنگ و لہجہ اس کے ولنگہ معنی کو لکھتا رہے ہیں ، وہاں ہندوی اسطور ، روایت اور ذخیرۃ الفاظ کا رنگ بھی چوکھا ہے۔ وجہی کی مثنوی ”قطب مشنری“ میں بھی یہ اثرات موجود ہیں۔ خواصی کی ”سیف الملوک بدیع الجہاں“ میں بھی یہ واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ لیکن وجہی کی ”اسب رس“ میں فارسی اثرات گہرے ہو جاتے ہیں اور عبداللہ قطب شاہ کے طویل دور حکومت میں فارسی روایت ادب کی واحد روایت بن جاتی ہے۔ لیکن اس کی ”زمین“ اب بھی ہندوی ہی رہتی ہے۔ اس روایت کو جانے میں اور لنگ زبیب کی طویل مہارت دکن نے بہت مدد کی۔ مغلوں کی زبان فارسی تھی اور خود شاہ کی اردو پر فارسی الفاظ کا اثر گہرا تھا۔ مہلوں کی فتوحات کے ساتھ ساتھ فارسی اثرات بڑھتے گئے اور شاہ کی زبان نے جنوب کی زبان پر اثر ڈالنا شروع کیا۔ فاتح نے مفتوح کی زبان کو متاثر کیا تو مفتوح تہذیب نے فاتح تہذیب کے یغن میں اپنی ادبی روایت اور طرز احساس کو پیوست کر دیا۔ فاتح و مفتوح تہذیب کے اسی سنگم پر ولی دکن کی آواز نے سب کو اہلوٹ کر دیا۔ ولی نے قدیم ادب کی روایت کے زندہ عناصر کو اپنے تصرف میں لا کر فکر و اظہار کی سطح پر ایک ایسا معیار قائم کیا جو ”رفعت“ کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ یہ وہ لئی سطح تھی جہاں جہاں ، جنوب اور سارے برہمن کے تخلیقی ذہنوں کی آرزوئیں تکمیل پا رہی تھیں۔ ولی کا یہ معیار ریختہ اتنا مقبول ہوا کہ سورت کے عبدالولی عزلت ، دکن کے داؤد و سراج ، گجرات کے یوسف زلیخا والے ابن ، پنجاب کے قاصر علی سرہندی اور شاہ مراد ، سندھ کے میر محمود صاحب ، سرحد کے عبدالرحمن بابا ، بہار کے عبدالقادر بیدل ، دہلی کے خاثر ، جعفر زلی ، آرو ، شاہ عالم ، کرناٹک کے شاہ تراب ، مدراس کے ہد ہاتر آکھ اور برہمن کے طول و عرض میں چھوٹے بڑے سب شاعروں نے اس نئے معیار کو واحد ادبی معیار کے طور پر تسلیم کر لیا۔ ولی کا یہی کارنامہ ہے کہ اس نے فارسی روایت کو اردو کے قالب میں ڈھال کر ایک طرف معاشرے کی اس خواہش کو بھی پورا کر دیا کہ وہ فارسی روایت کو اپنائے رکھنا چاہتا تھا اور ساتھ ساتھ اس مشکل کو بھی حل کر دیا کہ فارسی میں اپنی تخلیقی قوتوں کا اظہار لئی لسل کے لیے دشوار ہو گیا تھا۔ اس طرح ولی نے اردو زبان و ادب کے ارتقا کو جدید دائرے

میں داخل کر دیا اور فارسی روایت کو ایک نیا عروج دے کر اسے اردو زبان و ادب کا مقدس بنا دیا۔ اسی روایت زبان و ادب کے شروع کی وجہ سے لہجہ ، جو ولی دکنی سے بڑا شاعر تھا ، نکسال باہر ہو کر تاریخ کی چھوٹی میں جا گرا اور ولی دکنی کا نام آج بھی اس طرح زندہ ہے۔

قدیم ادب انہی اثرات اور روایت کے آثار چڑھاؤ سے عبارت ہے اور قدیم روایت کی لہروں کا ہیچ و قاب الہی وجہات کی عکاسی کرتا ہے۔ مردہ یا ناکارہ روایت کو چھوڑ کر ، عنصر حاضر کے تقاضوں کے مطابق ، زندہ طرز احساس کو اپنانا ہمیشہ سے تخلیقی ذہنوں کا شیوہ رہا ہے۔ یہ یونہی ہوتا آیا ہے اور یونہی ہوتا رہے گا۔



## پنجاب اور اردو

”اردو زبان اور لٹریچر کی تاریخ کے لیے جس قدر مسائل ممکن ہو جمع کرنا ضروری ہے۔ غالباً پنجاب میں ایسی کچھ زبان مسائل موجود ہے۔ اگر اس کے جمع کرنے میں کسی کو کامیابی ہوگی تو مؤرخ اردو کے لیے نئے سوالات پیدا ہوں گے۔“  
(مائعوز از مکتوب علامہ اقبال، ۲۷ مئی ۱۹۲۵ء)

(۱)

قدیم ادب کے اس تفصیلی مطالعے سے ہم روایت کی دھوپ چھاؤں اور اسی کے آثار جڑھاق کے منظر کو اپنی آنکھوں سے دیکھ چکے ہیں۔ شمالی ہند، گجرات اور دکن کے ادبیات کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم نے اہل پنجاب کی شخصیات اور زبان اردو سے ان کے گہرے قدیم تعلق کا ذکر اس جگہ میں جانچا کیا ہے۔ ہم نے یہ بھی لکھا ہے کہ پنجابی لہجہ، آہنگ، تلفظ اور محاورہ شروع ہی سے اردو زبان کے مزاج اور خون میں شامل رہا ہے۔ اردو کو اہل پنجاب ہی نے اپنے سینے سے دودھ پلا کر بالا بوسا اور بڑا کیا ہے۔ اردو کی روایت اور تاریخ میں پنجاب اسی طرح شامل ہے جس طرح انسانی رگوں کے اندر دوڑتے ہوئے تازہ خون میں سرخ و سفید چھینے۔ تاریخ گواہ ہے کہ شمال سے جو لوگ دکن، گجرات اور مالوہ کی طرف گئے اور وہ لوگ ابھی جو دہلی میں آباد ہوئے، جن میں بادشاہوں سے لے کر مذہبی پیشہ اور دوسرے طبقات کے لوگ شامل تھے، پنجاب و ملتان و سرحد کی طرف سے آکر برعظیم کے طویل و عرض میں پھیلے تھے۔ اسی لیے پنجاب اور اردو کے تعلق کو دیکھنے کے لیے ہم صرف ان مشابہت کی شخصیات کا جائزہ لیتا ہوگا جو ماری عمر پنجاب میں رہے بلکہ ان کا بھی جو پنجاب سے جا کر سارے برعظیم کے طویل و عرض میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے چوہر دکھاتے رہے۔ پروفیسر محمود شیرانی اپنی معرکہ آرا تصنیف ”پنجاب میں اردو“

ضمیمہ

## پاکستان میں اردو



میں اس بات کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں :

”غزلیوں کے قبضے میں تمام پنجاب، سندھ اور ملتان تھا۔ ہالسی، سرستی اور میرٹھ تک ان کے قبضے میں تھے، بلکہ ہوں کبھی دہلی کے قریب تک پہنچے ہوئے تھے۔ اتنے بڑے علاقے کے مالی و ملکی انتظام کے لیے عتال کو اس ملک کی زبان سیکھنی ضروری تھی۔ چونکہ لاہور ہند کا دارالسلطنت تھا اس لیے ظاہر ہے کہ اس خطے کی زبان کو اس عہد کی حکومت اور مسلمانوں نے ترجیح دی ہوگی۔ یہ خیال کرنا کہ جب تک مسلمان پنجاب میں آباد رہے، انہوں نے کسی ہندی زبان سے سروکار نہ رکھا اور جب پنجاب سے دہلی گئے تب برج بھاشا اختیار کی، ایک ناقابل قبول خیال ہے۔۔۔ قطب الدین کے فوجی اور دیگر مسلمان پنجاب سے کوئی ایسی زبان اپنے ہمراہ لے کر واپس ہوتے ہیں جس میں خود مسلمان قومیں ایک دوسرے سے شکام کر سکیں۔۔۔ دلچسپی کا امر یہ ہے کہ نیاٹ الدین پنجابیوں کے لشکر کے ساتھ دہلی میں داخل ہوتا ہے جس نے وہاں آباد ہو کر دہلی کی زبان پر بے حد اثر ڈالا ہوگا۔۔۔ جب نارمنوں کی فتح نے انگریزی زبان پر ایک نہ مٹنے والا اثر ڈالا اور ہمیشہ کے لیے اس کی رفتار کو بدل دیا تو ہم الفاظ کو کر سکتے ہیں کہ دہلی پر ان پنجابیوں نے کسی قدر اثر ڈالا ہوگا۔۔۔ تفتوں کے عہد میں دہلی میں جس قسم کی زبان بولی جاتی تھی، اگر ہم کو اس کے نمونے دیکھنا ہیں تو قدیم دکنی اردو کے ادبیات دیکھنے چاہیں۔“

سولتی کار چٹرجی نے بھی کم و بیش اسی خیال کا اظہار حسب ذیل الفاظ میں کیا ہے کہ :

”پنجابی مسلمان جو ترک افغان فاطمین کے ہمراہ نئے دارالحکومت دہلی میں آئے، سارے ہندوستانیوں میں سب سے زیادہ اہمیت کے مالک تھے۔ وہ دہلی میں اپنی وہ بولی اوائلی آئے تھے جو دہلی کے شاہی اصلاع اور

شاہی مغربی علاقوں کی زبان سے حد درجہ مشابہت رکھتی تھی۔ انہوں نے اس زبان کو، جو کاروباری زبان بن گئی تھی، لہجہ و آہنگ دیا اور اس کے لفظی و نگار کو بنائے سنوارنے میں اہم کردار ادا کیا۔“  
قدیم دکنی اور گجری ادب میں یہ اثر اس لیے واضح اور نمایاں ہے کہ ابھی مختلف لہجے، مختلف اثرات اور الفاظ و آہنگ مل کر ایک نہیں ہوتے ہیں۔ جب یہ اثرات ایک وحدت بن کر مخصوص شکل اختیار کر لیتے ہیں تو ہم اس بات کو بھول جاتے ہیں کہ اردو زبان کی یہ مخصوص شکل، آہنگ اور لہجہ کئی کئی اثرات سے مل کر بنا تھا۔

تاریخ شاید ہے کہ پنجاب و سرحد کے علاقے اب وہ علاقے ہیں جو ہمیشہ سے فاطمین، ہر عظیم کی گزرگاہ رہے ہیں اور یہی وہ علاقے ہیں جہاں مسلمانوں کا واسطہ سیاسی، معاشرتی اور تعلیمی سطح پر جان کے باشندوں سے پڑا جن میں بودھوں اور ہندوؤں کے علاوہ دوسری اقوام بھی شامل تھیں۔ اہل اسلام سندھ میں پہلی صدی ہجری میں آ گئے تھے جن کے اثرات کا مطالعہ ہم ”سندھ میں اردو“ کے تحت آئندہ باب میں کریں گے۔ لیکن مسلمانوں کی آمد کا اصل و حقیقی راستہ یہی تھا جس کے اثرات اس ہر عظیم کی آئندہ تاریخ پر گہرے اثرے۔ یہی وہ علاقہ ہے جہاں دو تہذیبیں، دو مکتبہ اور دو عقیدے ایک دوسرے سے ملے اور پھر یہ اثرات سارے ہر عظیم میں پھیل گئے۔ ۹۷۷ء/۸۶۷ء میں الہتکین نے سرحد و پنجاب کے کوہستانی علاقوں پر حملہ کیا اور اس کے بعد اس کے جانشین سلطان میکٹکین نے ۹۸۸ء/۸۷۸ء میں جے پال کے حملے کے جواب میں حملہ کیا اور اسے شکست دے کر لغمان سے پشاور تک کے علاقے پر قبضہ کر کے اپنی حکومت کی بنیاد ڈالی۔ سلطان میکٹکین کے بعد محمود غزنوی نے ۱۰۰۰ء اور پھر ۱۰۰۱ء میں حملہ کر کے پنجاب کو فتح کر لیا اور ۱۰۱۳ء میں اسے اپنی سلطنت میں شامل کر لیا۔ اس کے بعد ۱۰۱۳ء/۱۰۰۲ء تک آل غزنو یہاں حکومت کرتے رہے۔ دینی باشندوں کی ایک بہت بڑی تعداد نے یہیں سب سے پہلے اسلام قبول کیا اور ایک کثیر تعداد میں ترک، افغان، ایرانی اور دوسری مسلم اقوام یہیں سب سے پہلے ایسی علاقے میں آکر مستقل آباد ہوئیں۔

۱۔ اللہ آرین اینڈ ہندی : ایس۔ کے۔ چٹرجی، ص ۱۶۸ - ۱۶۹ اور لیکچر ویسچر ہوسٹائی، گجرات، ۱۹۳۲ء۔

۱۔ پنجاب میں اردو : از حافظ محمود شیرانی، کتاب نما لاہور، طبع سوم،

ص ۵۶-۵۷۔

۲۔ ایضاً : ص ۶۶۔

۳۔ ایضاً : ص ۷۰۔

لاہور اسی "نئے کلچر کا ابتدائی مرکز تھا"۔

تہذیبی اور حیاتی سطح پر اس وقت یہ معاشرہ ایک منجمد معاشرہ تھا۔ مسلمانوں کی ترقی پذیر تہذیب، عقیدہ، زبان اور معاشرت نے اس میں عملی حرکت پیدا کر دیا؛ اس کے ساتھ مسلمانوں کے الفاظ جان کی زبانوں میں شامل ہونے لگے اور رفتہ رفتہ ایک ایسی غلط و مشترک زبان وجود میں آنے لگی جسے سہولت اور ضرورت کے لیے دونوں قوسیں استعمال کرتی تھیں۔ آنے والے مسلمان ہندوؤں کے الفاظ صحیح تلفظ و لہجہ سے ادا نہیں کر سکتے ہوں گے۔ اسی طرح ہندو عربی اور فارسی کے الفاظ اپنے مخصوص صوتی نظام کے مطابق ادا کرتے ہوں گے۔ اور چونکہ ایک دوسرے کے الفاظ کا استعمال اس گور کی معاشرت ضرورت تھی اس لیے (ظنون کی یہ بکڑی ہوئی شکل عام و مروج ہو کر ایک نئے روپ میں ڈھل گئی ہوگی اور یہی اردو کی ابتدائی شکل ہوگی؛ یعنی ایک ایسی زبان جس میں اس علاقے کی مختلف زبانیں بولنے والے لوگ ایک دوسرے سے گفتگو کرتے ہوں گے۔

مسعود سعد سلمان (م - ۵۱۵/۱۱۲۱ع) کا "دیوان ہندی" اس دور کی اسی مروجہ و عام زبان میں ہوتا۔ اگر یہ دستاویز ہو جائے تو لمبی مسائل کی بہت سی گتھیاں سلجھ جاتیں اور اردو زبان کے ارتقا کی کم شدہ کڑیاں مل جاتیں۔ اس کے پھر نظر شیر علی خان سرخوش لکھتے ہیں کہ "اردو زبان کی نہایت ابتدائی شکل و صورت پنجابی ہی ہے"۔ اور "اردو کے قدیم پنجابی سے ماخوذ ہے"۔ پنجابی کے بارے میں ہنلت برجموین ڈاکٹریہ کیفی مرحوم کا یہ خیال بھی قابل توجہ ہے کہ "پنجابی کے بارے میں دو خاص باتیں ذکر کے قابل ہیں؛ ایک تو یہ کہ شورشینی اوراکرت کے آثار جس قدر پنجابی میں پائے جاتے ہیں اور آج تک موجود ہیں، اتنے کسی اور زبان میں نہیں پائے جاتے۔ اور دوسرے یہ کہ غیر ملکی الفاظ سے مہیاں نوازی کا پوتاؤ سب سے پہلے اس کے حصے میں آتا۔"

یہ مہیاں نوازی پنجاب کے لیے کوئی نئی چیز نہیں تھی۔ صدیوں سے یہ قوسیں جان آئیں، نہ صرف ان کی تہذیب و تمدن کے اثرات اس علاقے کی تہذیب

میں سرایت ہونے لگے بلکہ مختلف زبانوں کے الفاظ بھی جان کی عام بول چال کی زبان میں شامل ہوتے رہے۔ اردو کی آمد سے پہلے دراوڑ اور دراوڑوں سے قبل منڈا نامی قبائل جان آباد تھے۔ ان کے الفاظ آج بھی پنجابی اور اس کے واسطے سے اردو میں موجود ہیں؛ مثلاً "سندی" پنجابی اور اردو میں سر کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح "کھوری" پنجابی میں کٹھور یعنی "پیر آج بھی مستعمل ہے۔ قدیم اردو میں "کھور" انہی معنی میں استعمال ہوتا تھا لیکن اب اردو میں "کھور" صرف جانوروں کے پاؤں کے لیے مخصوص ہے۔ سندی لفظ "پیر" یعنی لعل آج بھی پنجابی اور اردو میں مستعمل ہے۔ "سندھ" یعنی "پانی" پنجابی اور اردو میں آج بھی استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح "سندی" میں "پنڈولہ" پنجابی میں "پنڈلہ" اور اردو میں "پنڈلہ" ہے۔ کاجر (کاجل)، لچل، بھٹی، تسلا، پھٹی، پٹا وغیرہ "سندی" الفاظ آج بھی پنجابی و اردو میں عام و مستعمل ہیں۔ تلاشی کرنے سے ایسے الفاظ کی طویل فہرست بتائی جا سکتی ہے۔

اسی طرح بولتاؤں کے دور حکومت میں یونانی اثرات بھی پنجابی زبان میں شامل ہو جاتے ہیں؛ مثلاً یونانی الفاظ کانون، دھپتہ، بھلگم، غاہور، کٹری وغیرہ پنجابی میں کٹاون، دھپتہ، بھگم، تہوت اور کٹری کی شکل میں اور اردو میں قانون، دفتر، بلفم، تابوت، کٹری (ٹری) کی شکل میں آج بھی ملتے ہیں۔ اسی طرح اہل پنجاب کی زبان میں ساکا، کشان، گوجر، جٹ اور مہا اہوای کی زبان کے الفاظ بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ یہ اثرات چلتے گھبرے اور کثرت سے تھے اسی لحاظ سے زبان و تہذیب کا ڈھانچا بھی بدلتا گیا۔ مسلمانوں کے اثرات گھبرے اور دور رس تھے جنہوں نے اس تہذیب اور زبان کو ایک نیا روپ عطا کیا۔ جب مسلمان اس علاقے سے نکل کر ایران عظیم کے طول و عرض میں پھیل گئے تو ان کی بھی عام مشترک رابطے کی زبان لئے علاقوں کے لسانی و تہذیبی اثرات قبول کرتی ہوئی ان کی تسوحت کے ساتھ برعظیم میں ایجابی جلی گئی۔ اسی زبان کا اثر دیکھنا ہو تو قدیم اردو کے ابتدائی نمونے دیکھو۔ آپ کو دونوں زبانوں میں گہری مماثلت و مشابہت کا احساس ہوگا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جیسے جیسے پچھلے کی طرف چلتے جاتے، اس قربت کا احساس بھی بڑھتا جائے گا۔ آج جب اردو زبان کا معیار اور کینڈا مقرر ہو گیا ہے اور مختلف اثرات مل کر ایک جان ہو گئے ہیں، اس

- ۱۔ کیفیہ: از برجموین ڈاکٹریہ کیفی، ص ۱۶، مکتبہ معین الادب لاہور، طبع دوم، ۱۹۵۰ع۔
- ۲۔ تذکرۃ اعجاز سخن: حصہ اول، صفحہ ۲، سلسلہ ستم ظریف ہکلیو، لاہور۔
- ۳۔ ایضاً، صفحہ ۳۔
- ۴۔ کیفیہ: ص ۵۷۔



اولین تعلق کو محسوس کرنا خاصا مشکل ہو گیا ہے۔ لیکن قدیم دکنی اور پنجابی کے تلفظ، لمبہ، افعال، غائر، ذخیرۃ الفاظ، علامتِ فاعل "نے" کا نہ پایا جانا اور جملوں کی ساخت کے مطالعے سے اس بات کی آج بھی تصدیق ہو سکتی ہے۔ اس صدی کے اوائل میں جب اہل پنجاب اس بات کا دعویٰ کر رہے تھے کہ اردو کا مولد پنجاب ہے اور اہل زبان اس دعوے کو تسلیم کرتے ہیں اس واپسی کو دے کر، اس وقت تک قدیم اردو کے وہ غلطوطات سامنے نہیں آئے تھے جو ۱۹۲۰ء کے بعد شائع ہوئے اور جن کے مطالعے سے یہ بات سامنے آئی کہ پنجاب کا اردو سے وہی تعلق ہے جو ایک ماں کا اپنی بیٹی سے ہوتا ہے۔ یوں یہاں کرکھیں چلی جائے لیکن ماں اور بیٹی کا اول رشتہ اس طرح قائم رہتا ہے۔ اور چونکہ ماں کبھی ڈان نہیں بن سکتی اس لیے اردو اور اہل پنجاب کا یہ رشتہ لانا آج بھی اسی طرح قائم ہے۔ پنجاب کے مسلمانوں نے اس سطح پر ہمیشہ قومی نقطہ نظر کا ثبوت دیا اور کبھی سمجھوتا نہیں کیا۔ ۱۹۰۸ء میں جب ڈاکٹر پرتول چندر چٹرجی والی چانسلر پنجاب یونیورسٹی نے سالانہ جلسہ تسلیمِ اقلیات منعقد ۲۶ دسمبر ۱۹۰۸ء کی اختتامی تقریر میں یہ تجویز پیش کی کہ صوبہ پنجاب کے مدارس میں اردو کے بجائے پنجابی زبان کو رائج کیا جائے تو علامہ اقبال، علی امام، منشی محبوب عالم، منشی سراج الدین اور دوسرے اہل علم اس تحریک کے خلاف نبرد آزما ہو گئے اور اسے ناکام بنا دیا۔ اس دور

۱۔ یہ بحث ہمیں اس صدی کے اوائل میں بہت سے رسالوں اور اخباروں میں ملتی ہے۔ "الغزل" لاہور ۱۹۰۳ء میں یہ بحث شروع ہوئی اور مختلف اوقات میں ۱۹۱۹ء تک جاری رہی۔ "سول ایبل منٹری گزٹ" ۱۵ جنوری ۱۹۰۵ء اور "اردوئے معلیٰ" نے بھی اس بحث میں حصہ لیا۔ "ہیسڈ اخبار" لاہور میں برسوں یہ بحث چھڑی رہی اور اہل پنجاب نے دعویٰ کیا کہ "اردو زبان در اعلیٰ مرتبہ ہوتی پنجابی زبان ہے۔ اس کے افعال عموماً پنجابی میں مگر ٹھوڑی سی انیس تبدیلی کے ساتھ استعمال میں لائے گئے ہیں" (ہیسڈ اخبار، ۲۵ مارچ ۱۹۰۹ء، ص ۳)۔ ہوالد "پنجاب میں اردو" از محمد اکرام چغتائی، ص ۲۷۰، سالنامہ "نون" لاہور ۱۹۶۹ء۔

۲۔ حیدر آباد دکن میں دکنی غلطوطات کی اشاعت کا سلسلہ کم و بیش ۱۹۲۰ء کے بعد سے شروع ہوا۔

۳۔ پنجاب یونیورسٹی کینٹنر ۱۹۰۹ء - ۱۹۱۰ء، ص ۵۱۵ - ۵۲۸، ہوالد پنجاب میں اردو، محمد اکرام چغتائی، ص ۳۷۰۔

کے اخبار اور رسالے اس بات کے شاہد ہیں۔

سرخوش نے ۱۹۲۳ء میں "تذکرۃ اعجازِ معلیٰ" اسی نقطہ نظر سے مرتب کیا اور اس ساری بحث کے لیے راہ ہموار کر دی جسے ۱۹۲۸ء میں پروفیسر محمود خان شبرانی نے اپنی تصنیف "پنجاب میں اردو" میں زیادہ تفصیل کے ساتھ لکھا۔ سرخوش نے اس بحث سے یہی نتیجہ نکالا تھا کہ "اردو سے قدیم پنجابی سے ماخوذ ہے"۔ پشت کرتی یوں طویل بحث کے بعد اس نتیجے پر پہنچے اور کہا کہ "اردو زبان پنجاب میں پیدا ہوئی"۔ شبرانی نے بھی تاریخی اور تہذیبی و لسانی دھاروں کی روشنی میں یہی نتیجہ اخذ کیا کہ "اردو اور پنجابی کی صرف کا ڈول تمام تر ایک ہی منصوبے کے زیر اثر طیار ہوا ہے"۔ آئیے اب لکھے ہاتھوں ان غولل کر یوں دیکھتے چاہیں جن کی بنا پر ایک ایسی تہذیب و لسانی اضافہ کیا ہو جس میں اردو زبان کی نشو و نما کے لیے واضح ہموار ہو گیا۔ اس سلسلے میں یہ چند باتیں قابلِ توجہ ہیں:

(۱) پنجاب، جس کا نام یوں مسلمانوں کا رکھا ہوا ہے، ہمیشہ سے مختلف اقوام کی آماج گاہ رہا ہے؛ اس لیے اس علاقے کی زبان پر دوسرے علاقوں کی زبان کے مقابلے میں، سب سے زیادہ بیرونی الفاظ سب سے پہلے فاعل ہو کر جڑور زبان بن گئے۔ دروازوں سے چلنے کی مثلاً قوم سے لے کر مسلمانوں کی آمد تک یہ سلسلہ ہمیشہ اور مسلسل جاری رہا ہے۔ اسی لیے یہاں کے لوگوں میں جذب و قبول، مہیاں توازی، کھلے دل سے اُپنی باتوں اور اپنی چیزوں کو قبول کرنے کا رجحان زیادہ رہا ہے۔

(۲) مسلمانوں کی آمد سے بہت پہلے جو مشترک زبان یہاں رائج تھی اس میں مختلف زبانوں کے اثرات نے ایک ایسی لسانی شکل پیدا کر دی تھی جسے مختلف اقوام آسانی سے استعمال کر سکیں۔ یہ بات قرینِ قیاس ہے کہ آج کی طرح اس وقت بھی مختلف علاقوں کے لوگ مختلف بولیاں بولتے ہوں گے لیکن مختلف علاقوں کے درمیان رابطے

۱۔ تذکرۃ اعجازِ معلیٰ، ص ۵۱۵ - ۵۲۸، ص ۵۱۵۔

۲۔ کینیڈہ، ص ۵۱۔

۳۔ پنجاب میں اردو، ص ۱۱۱۔

کے لیے ایک ایسی زبان استعمال میں آتی ہوگی جسے سب علاقوں کے لوگ سمجھتے اور بولتے ہوں گے۔ یہ زبان ہمیں یہاں کے مذہبی مبلغ استعمال کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ مذہبی مبلغ بودھ مذہب سے تعلق رکھتے تھے لیکن اس مذہب کے زوال کے ساتھ ہی ان کے خیالات پر ہندو یوگیوں کا اثر بہت نمایاں ہو گیا تھا۔ یہ مذہبی مبلغ 'مدھی' کہلاتے تھے۔ پایا گورکھ ناتھ اتوی مفسرؤں میں سے ایک تھے اور ناتھ پنتوں اصولوں کی تبلیغ کرتے تھے۔ پنجاب کے علاقے میں ناتھ پنتوں کا زور تھا اور تنک کی چھاڑیوں کے قریب بالان ناتھ چوکی کا مشہور ان کا مرکز تھا۔ گورکھ ناتھ کا زمانہ ہریکوی راج کے عہد سے کچھ بعد کا زمانہ ہے۔ ان کے خیالات پر اسلامی فکر کا گہرا اثر ملتا ہے۔ یہ لوگ سورج پوجا کے خلاف تھے، مذہبی رسوم کو برا سمجھتے تھے، ظاہر پرستی کے خلاف تھے اور ذات بات کو برا سمجھتے تھے۔ ان کے نزدیک ایشور ایک تھا اور اس تک پہنچنے کا ذریعہ معرفت نفس تھا، نہ کہ مذہبی رسوم یا تیرتھ یا ترا۔ اب سوال یہ ہے کہ گورکھ ناتھ اور ان کے ناتھ پنتی مبلغ کیا زبان استعمال کرتے تھے جس کے ذریعے ان کا پیغام مختلف زبانیں بولنے والے لوگوں تک پہنچ سکا؟ پنجاب کی اس مشترک زبان کی تلاش میں ہماری نظر گورکھ ناتھ اور ان کے مریدوں کی کتابوں پر جاتی ہے۔ یہ کتابیں زیادہ تر سنسکرت تصانیف کا ترجمہ ہیں اور ان میں زبان کا یہ رنگ ملتا ہے :

سواری تم ہی گورو گوسائیں

اسی جیوسی سید ایک بوجہا

لرائکھے چیل کواڑ بدھ رتے

ست گرو ہوئی ما پھوہیا کیے ؟

یہ زبان تقریباً ایک ہزار سال کے بعد بھی ہمارے لیے اتنی ایسی

۱۔ ہندی ادب کی تاریخ : ڈاکٹر چند حسن، ص ۲۸۹، اربعین ترقی اردو ہند، علی گڑھ،

۱۹۵۵ع۔

۲۔ ہندی ادب کی تاریخ : ص ۲۳ اور ص ۲۸۹۔

نہیں ہے کہ ہم اس کے خاندان کو نہ پہچان سکیں، زبان سے اس کا رشتہ قائم نہ معلوم کر سکیں۔ "سواری تم ہی گوسائیں" آج بھی اسی طرح ادا کیا جاتا ہے۔ یہ مذہبی مبلغ اسی زبان کو اپنے خیالات کی ترویج و اشاعت کے لیے استعمال کرتے تھے اور یہی وہ زبان تھی جسے پنجاب میں مختلف علاقوں کے لوگ یکساں طور پر سمجھتے تھے۔

(۴) جب سلطان برہنہ کے اس حصے میں داخل ہوئے اور اسے فتح کر کے اپنی سلطنت میں شامل کیا تو نئے مذہبی اثرات اور معاشرتی ضرورت کے تحت اس زبان میں مسلمانوں کی زبانوں کے الفاظ داخل ہونے لگے اور اس کی تشکیل بنو کا مسلمہ شروع ہو گیا۔ مسلمانوں کا کلمہ فاع قوم کا کلمہ تھا جس میں آگے بڑھتے اور پھیلنے کی بڑی قوت تھی۔ الفاظ خیالات کا ذریعہ اظہار ہوتے ہیں۔ الفاظ کے ساتھ نئے خیالات بھی اس کلمہ کے رگ و پے میں مزاحمت کرتے لگے اور جان کے متجدد معاشرے کے اندر عمل حرکت پیدا ہو گیا۔ "عربی الہامی کلمہ" کی روح نے جان کی زندگی کو لیا رنگ و روپ عطا کیا اور اسی کے ساتھ اس قدیم زبان کی بنیادوں پر اردو زبان کا نیا بولی ابی تیار ہونے لگا۔ اس بات کو سوچتی کیا چٹرجی سے سنئے۔ دیکھئے وہ کیا کہتے ہیں :

"اگر ہندوستان پر مسلم قبضہ نہ ہو، ہوتا تو وہی لسانی تبدیلیاں

روکا ہوتیں اور ایک قبا لسانی دور شروع ہو کر رہتا؛ لیکن جدید

ہند آریائی زبانوں کی پیدائش اور ان کے اندر ادب کی تخلیق اتنی

جلد نہ ہوئی اگر مسلمانوں کے زیر اثر ایک نئے مذہبی دور کا

آغاز نہ ہوتا۔"

تھاس کیا جا سکتا ہے کہ مسعود سعد سلمان (م۔ ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ع)

نے جو زبان اپنے ہندوی دیوان میں استعمال کی تھی وہ یہی زبان

ہوگی جسے پنجاب میں ناتھ پنتی استعمال کرتے تھے اور جس کا

دائرہ اثر سارے علاقوں میں پھیلا ہوا تھا۔ اگر فرق ہوگا تو یہ

۱۔ انار آریا ایل ہندی : ص ۶۰۔



کہ اس میں عربی، فارسی، ترکی الفاظ زیادہ تعداد میں ہوں گے اور لکچر پر اسلامی رنگ غالب ہوگا۔

یہ سارے حالات و عوامل، تاریخی شواہد، تہذیبی و لسانی دھارے اس بات کی نشان دہی کرتے ہیں کہ اردو کا مولد پنجاب ہے اور جہاں کہ ناہور غافل پروفیسر حمید احمد خان صاحب نے لکھا ہے کہ ”اردو اور پنجابی ان معنی میں دو مختلف زبانیں نہیں ہیں جن معنی میں فرانسیسی اور جرمن زبانیں ہیں“۔ اسی علاقے سے یہ زبان ہر عظیم کے طویل و غرض میں پھیلی اور پھر مختلف لسانی و تہذیبی اثرات نے صدیوں کے فرقے بعد، جو شمال سے شروع ہو کر جنوب کے انتہائی گوشوں تک پہنچ گیا، اسے وہ شکل دے دی جو آج ہمیں نظر آتی ہے۔ اسی لیے پنجاب میں اس زبان میں تصنیف و تالیف کا سلسلہ ہمیں ابتدائی دور ہی سے نظر آتا ہے۔ ”لہذا اس میں موجودہ نسل کے لیے باعشر حیرت ہو سکتا ہے کہ اس صداقت کے اظہار میں کوئی کمال نہیں ہے کہ اردو صوبوں سے قطع نظر اردو زبان پنجاب میں قدیم سے ملکی زبان مان لی گئی ہے۔ ہمارے اسلاف کا رویہ اس مسئلے کے متعلق بالکل واضح اور قطعی تھا“۔ پروفیسر شیرانی ایک اور جگہ لکھتے ہیں کہ ”اردو زبان اس صوبے میں اس قدر مقبول رہی ہے کہ خود اہل پنجاب نے اس زبان میں تصانیف تیار کیں ہیں۔ ان میں سب سے قدیم مولوی اسماعیل لاہوری کا ایک نصاب (فرح الصبیان) ہے جو بہ شہر شاہجہاں ۱۰۵۷ھ/۱۶۴۷ء کے قریب تالیف ہوا ہے“۔۔۔ ”بچوں کی تعلیم میں بھی اس (زبان) سے کام لیا جا رہا ہے“۔

(۲)

پروفیسر حمید احمد خان نے اپنے اسی مضمون میں، جس کا حوالہ پہلے صفحات میں دیا گیا ہے، لکھا ہے کہ ”قدیم اردو حیرت ناک حد تک پنجابی کی

۱۔ The Common Structural basis of Urdu and Panjabi, p. 81, Published in "Pakistan Linguistics, 1962", Lahore.

۲۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد دوم، ص ۱۱۹-۱۲۰، مجلس ارقی ادب

لاہور، ۱۹۶۶ء

۳۔ ایضاً: ص ۱۲۲

۴۔ ایضاً: ص ۱۲۷

طرح معلوم ہوتی ہے۔“۔ آئیے اس بات کو دیکھنے کے لیے قدیم اردو کا مطالعہ کریں۔ گجرات میں چار زبان کے بھونے ملتے ہیں ان کو دیکھ کر اس دور کی مروجہ زبان اور اس پر مختلف اثرات کا اندازہ آج بھی لگایا جا سکتا ہے۔ قطب عالم (۸۵۷ھ/۸۵۳ء) نے حضرت راجو قتال کی ریاضی پر گجرات کے شاہ محمود سے فرمایا:

”ہوائی صوبہ خوش ہو، اسان توہیں وڈا لسا توہیں وڈا سائے گہر جلال

جہانیاں آیا۔“

ایک اور موقع پر فرمایا:

”کہا ہے لوہے کہ لکڑ ہے کہ پتھر ہے۔“

حضرت قطب عالم کے فرزند شاہ عالم عربی شاہ متوجہ (۸۸۸ھ/۱۴۸۳ء) کے بھی بہت سے فقرے قدیم اردو کے ابتدائی غزل و حال اور اس کے مزاج و نوعیت پر روشنی ڈالتے ہیں:

”لہذا لڑکرے، یعنی بچوں اسے پیرک“

”جمعات شاہ“ کے یہ فقرے دیکھئے:

”اسان واسے اسان خوشی، یعنی ”نوابشاہ و من وزیر“

ایک اور جگہ یہ واقعہ ملتا ہے کہ ”مذکور شد کہ روزے عہدوم سید راجو قدس سرہ“ سلطان فیروز اتفاق ملاقات افتاد و در اول گفتہ از سلطان پرسیدلہ ”کا کا فیروز چنگا ہے“۔ سلطان مرحوم گفت کہ شوزادہ پرسشی فرمود ”کا کا چنگا شد یعنی نیک شد۔“

زبان و بیان ہر جی اثرات دکن میں ملتے ہیں اور واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ صرف و لغو، ذخیرۃ الفاظ، تلفظ اور کتبہ و آہنگ پر پنجاب کے اثرات گہرے ہیں۔ حضرت شاہ ایران الدین محریب (۷۳۸ھ/۱۳۳۷ء) نے یہاں عالیشان

۱۔ تحفۃ الکرام: مصنف علی شیر قانع، جلد اول، ص ۱۸، مطبع صیغی اثنا عشری، بمبئی۔

۲۔ خاتمہ مرآۃ اصدی: ص ۲۷، مرآۃ سید نواب علی۔

۳۔ مرآۃ سکندری، ص ۶۵، مطبع فتح الکرم، بمبئی، ۱۳۰۸ء، بار اول، مطبوعہ پبلیشٹ بریسی کلکتہ، ۱۹۲۸ء۔

۴۔ جمعات شاہ: (قلمی)، مخزولہ انجمن ترقی اردو، پاکستان۔

۵۔ جمعات شاہ: (قلمی)، مخزولہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

(بندر بابا فرید گنج شکر ۹) نے کہا :

"اے ارباب الدین ساڈی دھیہ کدہ کیا بنسدا ہے ؟"

زین الدین محمد آبادی (م - ۱۵۷۱/۸۶۹ ع) کا ایک فقرہ ملتا ہے ۔ وہ  
ہندو سرگ اور قلعے کہ کسی نے ان کی طبیعت پوچھی ۔ جواب دیا :  
"سجدت پلاوو"۔

شاہ باجین (م - ۱۵۹۶/۸۹۱ ع) کے کلام کو دیکھا جائے تو یہاں بھی  
یہی رنگ نظر آتا ہے ۔ چند اشعار اور مصرعے دیکھئے :

ع : باجین میت چھوڑا جس کوں ہووے

ع : آگیں دویا ڈرلونا کیوں اتریں پار

کن کن ابھرن مولداری دے برہم ہولا ہا

باجین جے کچھ کھٹا سیہہ کلان لیا

قاضی محمود دریائی (م - ۱۵۳۳/۸۹۱ ع) ، شاہ علی محمد جیو کام دھنی

(م - ۱۵۷۳/۸۶۳ ع) اور خوب محمد چشتی (م - ۱۶۱۵/۹۰۳ ع) کے ہاں بھی  
زبان و بیان کا یہی ابتدائی روپ نظر آتا ہے :

ع : جد تمہارے است شاہ نہیں ایں سراج کی رات (کام دھنی)

لاکا لہہ سو سجدہ سون مٹھا جد کا سو دھن آس دیتھا

جیکو اپنی روپ لبھاوے سوہو کیتو نہ آپ سہراوے

(کام دھنی)

قاضی محمد کن شاہ چاندلہ میرا سب دکھ کہہ ویں اولاوے

جد ستوری ساتیاں مجھ ایں بن اور نہ بھانے

(محمود دریائی)

بانی میں ٹکھہ دیکھت ہار بیج دالھی یوں دبا قرار

کوئی قلندر ہے رجنہ تانہ بھولا آیا بیری تھالہ

پھر آئے مسجد کے دوار خاکاں ماریں بیت بکار

۱۔ اردو کی ابتدائی نشو و نما میں حوالے کرام کا کام : از عبدالحق ، ص ۱۲۱

۲۔ مایوہہ افین ترقی اردو ، پاکستان ، ۱۹۵۳ ع ۔

۳۔ تاریخ یڑ : ص ۱۰۱ ، مطبوعہ حیدر آباد دکن ۔

ہو ہوں ہو ہوں کہ جی لاؤں رہے ہوں عجب ہولکوں کو ہاؤں

(خوب محمد چشتی)

کیرا ، دلت ، لوڑا ، شفا ، کریمنوں ، داسوں ، تہلہ ، اتریں ، بے ، کھڈا ، سیت ،  
اوکھا ، درویشہ ، لہیں ، گھٹل ، روستا ، کرنا ، لکنا ، لاگا ، تود ، منجہ ، دیتھا ،  
دالھی ، خاکاں اور اسی قسم کے سینکڑوں الفاظ ہیں جو پنجابی اور قدیم اردو میں  
مشترک ہیں ۔ نہ صرف یہ بلکہ لہجہ ، آہنگ اور انداز بیان بھی ایک دوسرے  
کے قریب ہیں ۔ قدیم اردو اور پنجابی میں ایک ایسی گہری مشابہت ہے کہ دور ہی  
سے دیکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک ہی زبان کے دو روپ ہیں ؛ ایک روپ  
علاقائی ہے اور دوسرا بین علاقائی ۔

آئیے اب ذرا دیر کے لیے گہرات سے دکن کی طرف چلتے ہیں ۔ اردو زبان  
کی پہلی معلوم مثنوی "کدم راؤ بدم راؤ" ہے جس کے مصنف قطب الدین نظامی  
ہیں ۔ یہ مثنوی سلطان احمد شاہ ولی چشتی (۸۲۵ - ۸۳۸/۱۴۱۱ - ۱۴۲۳ ع)  
کے دور حکومت میں لکھی گئی ۔ اس مثنوی کے زبان و بیان ، صرف ، ذخیرۃ الفاظ  
اور لہجے پر ابھی میں رنگ نمایاں ہے ۔ یہ چند مصرعے ملاحظہ کیجئے اور دیکھئے  
کہ یہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں :

ع : خودی کدھیں باج انگل بیان

ع : لہیں الی ہیل چھٹکا یڑا ٹوٹ کر

نہ روئے کدھیں چور کی ماں بکار روئے گہال کر ٹکھ کٹوئی ستھار

ع : کدھا سانپ کا ہوئے جے کاڑی

ع : کدھا دود کا چھاپیا بیوئے بھوک

کتنی کٹ گھا دیکھناں آسے اچے راج قون دیکھ کیوں بازسے  
کیا ان مصرعوں اور اشعار کے نقطہ ، لہجے ، آہنگ اور الفاظ کو دیکھ کر  
یہ محسوس نہیں ہوتا کہ پنجابی زبان اپنے اوتار کی ایک منزل سے گزر رہی ہے ؟  
یہی اثرات ہمیں میر تقی میر العاشق (م - ۱۵۹۶/۸۹۰ ع) کے زبان و بیان پر  
ملنے ہیں اور یہی اثرات ہمیں سید شاہ اشرف لیہانی (م - ۱۵۳۵/۸۹۳ ع -  
۱۵۷۳ ع) کے کلام میں ملتے ہیں ۔ لازم البینہ ، واحد باری اور توسل وار ان کی

۱۔ کدم راؤ بدم راؤ : مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی : مطبوعہ افین ترقی اردو پاکستان ،  
کراچی ۱۹۷۳ ع ۔



تصاویر ہیں جن میں رنگیں زبان، لہجہ اور جور ایک سی ہیں۔ "لازم المبتدی" کے یہ تین شعر پڑھے جو "یادِ سنتا و عملِ گوند" کے تحت لکھے گئے ہیں :  
 سنتِ عمل کی ہوجھیں رائج ہات اور فرج کون دھولان رائج  
 بلینی دور کر کبڑے ہیں وشتو کتران پھل عمل میں  
 تین بار سر سے پانو لک دھولان پھوون نماز پر ملار ہولان  
 "نوسر بار" کے یہ دو شعر دیکھئے :

زینب ہے اس کا نام تین سلوئے جون نادام  
 از حد صاحبِ حسن چال دیا موزوں صورت حال

قدیم اردو کا یہ انداز، یہ رنگ و روپ، یہ لہجہ اور ذخیرۃ الفاظ وہی ہے جو ہندی پنجاب کے شعرا میں نظر آتا ہے۔

دکن کے ایجاہوری اسلوب پر بھی پنجابی لہجہ اور الفاظ کا رنگ چڑکھا ہے جو عین برہان الدین جام (م - ۱۸۹۰ء/۱۳۱۰ھ) ، مرزا مقیم ، بقیہ ، ملک عشقود ، دولت شاہ ، رستمی ، شاہ داول اور اسین الدین اعلیٰ وغیرہ کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ اس رنگ کو دیکھنے اور سمجھنے کے لیے ہم جاں چند مثالیں درج کرتے ہیں۔ "الح نامہ بکھیری" از مرزا مقیم کے یہ دو شعر دیکھیے :  
 نہ چوڑوں بکھیری نہ اوس پند کون کھندل سار توڑوں کتر کٹر کون  
 دھروں اک جویا سو لروار کا جو تلخے سینا بھوٹ کفتار کا  
 یہ ایجاہوری اسلوب کا ہماری رنگ ہے۔ "چندر بدن و سہار" مصنفہ بقیہ کے یہ چند اشعار دیکھیے :

غلامی میں سب کے پرت ہے اول پرت بن نہیں کوئی دوجا فضل  
 پرت بن عشق کتبہ اپنا نہیں کہ مرلا و جینا مسجنا نہیں

دوجا کتبہ شہر میں اٹھا جلت وز قیارت میں فاضل و صاحب پیر  
 پیر ہوز فراست میں کاسل اٹھا فصاحت بلاغت میں فاضل اٹھا  
 اور یہی اثرات ہمیں گولکنڈا کے ادب میں نظر آتے ہیں۔ قطب دین فیروز ، جس کی وفات دسویں صدی ہجری کے اواخر میں ہوئی ، کے کلام پر بھی یہی

۱۔ لازم المبتدی : مخطوطہ، انجمن ترقی اردو پاکستان ، کراچی۔

نہجہ ، تلفظ اور ذخیرۃ الفاظ غالب ہے۔ یہی رنگ اذان میں محمود نے بھی نظر آتا ہے۔ یہ بات ذہین نشین رہے کہ فیروز و محمود دونوں یہی قلی قطب شاہ (م - ۱۸۲۰ء/۱۲۱۱ھ) سے پہلی قسمل کے شعرا ہیں جنہوں نے اپنے ایک شعر میں یہ قلی قطب شاہ نے اس طرح یاد کیا ہے :

اگر محمود ہو فیروز ہے ہوش ہویں عجب کیا ہے

ہوئے ج وصف لا کر سبک ظہیر ہو اتوری ہے ہوش

فیروز کے "پرت نامہ" کے ان اشعار کا لہجہ اور رنگ دیکھیے۔ کیا اردے قدیم کا یہ لہجہ پنجابی لہجے کی ایک شکل نہیں ہے ؟

عی الدین ہم سونے میں آلیا مومیں جاگ غلوم جی ہالیا  
 عی الدین ثقی سو غلوم جیو ارے جیو آں پت پرم آمد پیر  
 بڑا پیر غلوم جی چک منے منگیں لعشان معتقد اس کئے  
 گریبان کی مجلس کراست غئے امیناں کی صف میں اسامت غئے  
 جے پیر غلوم جی پاک ہے اے دین و دنیا میں کیا پاک ہے  
 "پرت نامہ" اور غزل کے یہ چند مصرعے اور دیکھیے :

ع : "تہیں عین دستا علی کا بقیہ (پرت نامہ)  
 ع : چھپایا سو کی منج تھی آکھنا (پرت نامہ)  
 ع : ہوا جیو نے تو ان پاس ہے (پرت نامہ)  
 ع : جیوں پسن چلے لٹک تے سو دین ہائے انگن میں (غزل)  
 ع : گوریان سپاہیاں میں سب چک کیاں ہسارہاں (غزل)  
 فیروز کی غزل کے یہ دو ہیں شعر اور دیکھیے :

منگاریں کا سرو ہے سو خط ترا اے شہ پری  
 منگہ پھول تے لازک رہے تو عور ہے یا امتری  
 خواہ میں ور ساڑاوں خوشی شکل خوش آواز لون  
 ہو رنگ کتر قاز لون چنول سلکوں چھند بوری  
 اے لاز سب سنگار سوں پگ پاللان چھنکار سوں  
 جب سیج آوے بازار سوں ہوسی ہلجوا ہم گھڑی

محمود کے کلام میں بھی یہی رنگ غالب ہے۔ محمود نے اردو فارسی کے علاوہ الفان و پنجابی میں بھی شاعری کی ہے۔ یہ چند اردو شعر دیکھیے :

پیرے مست محمود کون لے سنا  
 نہئے لا ہوسی اس میں تیری بڑائی

میں کفشی تھلی کون شیا نقش ہا میں  
دیوانے کون پروا نہیں ہے خارزار کا  
عمود کی بہت سی عمود ہے خبر  
اس چنگ میں نہیں دھوا جیسے عمود سار کا  
”نالا“ خیالی بیسی اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے :

ستار کے چترے لکھتے مابین ہیں ساوے  
”مکد دیکھ“ سد اساوے گم ہو رہے ہیں  
اپنے اتم رچ سون ڈھچ لے کھڑے ہیں سچ سون  
کسے نہ بہت گچ سون ہوسے تہ کس ہیں

احمد گجراتی ، جسے پروفیسر محمود شیرانی نے احمد دکنی لکھا ہے اور جس کی ایک ”مشوری لیلیٰ بھٹو“ کے ۹۱ سطر اوراق ، جن میں ۳۵ شعر تھے ، اویں ملے تھے ، اپنے وقت کا ایک قادر الکلام شاعر تھا ۔ اس کی ایک مشنوی ، جو ”لیلیٰ بھٹو“ سے چلے لکھی گئی ، ”یوسف زلیخا“<sup>۱</sup> ہے ۔ ”یوسف زلیخا“ بھی ”لیلیٰ بھٹو“ کی طرح سلطان محمد قلی قطب شاہ (م - ۱۵۲۰/۱۶۱۱ع) کے حضور میں پیش کی گئی ۔ یہ مشنوی ، جو تقریباً ہونے چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور ۵۸۸/۵۸۹ع اور ۵۸۸/۵۸۹ع کے درمیانی عرصے میں لکھی گئی ، فریم آزدو کا پیشہ اخراجہ ہے ۔ اس پر وہی وہی رنگ ، انداز ، لہجہ اور ذخیرۃ الفاظ غالب ہے جو قدیم اردو اور پنجابی کو ایک ہی زبان کے دو روپ بتا دیتا ہے ۔  
پروفیسر حسن زلیخا کے یہ چند شعر دیکھیے :

نہ اس کا روپ کوئی سکے سراون  
اد چٹاری سکے چٹر دیکھاون  
سراون تھڑوں سر تکی چرن لک  
سکوں بہ دیکھ کس اس کی لکے یک  
بائی لاکہ سر کے بال کالے  
گوئگر والے کھنڈل آسان گھالے

۱۔ ”یوسف زلیخا“ کے مکمل قلمی نسخے کی نقل قائم المعروف کے ہاں محفوظ ہے ۔ یہ شاہد دنیا کا واحد نسخہ ہے ۔ ”لیلیٰ بھٹو“ کے ۹۱ سطر اوراق ، جو شیرانی صاحب کے ذخیرے میں شامل تھے ، انجانب پوراہرستی لائبریری لاہور کے ذخیرہ شیرانی میں اب موجود نہیں ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی ضائع ہو گئے ہیں ۔  
(جمل جالبی)

عجیب دو کیس ہندو سحرگر ہیں  
جو چروں وو دیسی داہم ابر ہیں  
جو بالوں ماتہ دیسی مانگ آجلی  
جھپکتی ابر میں تھی جون کے پچلی  
یشانی پانڈہ اڈنگ لور اڈک ہوئے  
جو دیسی اس قلیں چنار لوی دوئے  
دیسی موتیاں کیریاں سنبھان سر دوکان  
عجیب سنبھان جو ہے دولوں رٹی کھان

قدیم اردو اور پنجابی کی مشابہت و مماثلت کے مطالعے کے سلسلے میں مختلف شعرا کے کلام سے اتنی جہت میں مثالیں اس لیے دی گئی ہیں تاکہ ایک نظر میں دیکھ کر اس رشتہ و تعلق کو سمجھا جاسکے ۔ محمد قلی قطب شاہ (م - ۱۵۲۰/۱۶۱۱ع) کے کلام میں اسی یہ رنگ گہرا ہے ۔ یہ بات اس کے چند اشعار اور سہرے لڑھکے سے واضح ہو سکتی ہے :

محمد ناولں تھی ہستا محمد کا اے قن سارا  
سو طویان سون سہانا ہے چٹ لکھتے یمن سارا  
رہے فالوس کا درسائے نے جون جوت دیوسے کا  
سو لیون رہستا ڈولان میں تھی بیویان کا ہرن سارا

ع : سو اس غنچے کے اسان تھی لکھا چنگ مکھن سارا  
ع : سو غوشے دانکہ لاکوان کے ٹرہا سنبلا ہے جوں

کھننے گھاس ہر تون چھاتوں سٹ اپنے کرم سون  
کہ جیون سستا ہے چھاتوں اپ گھاسی ہر وقت شمشاد

پنجابی کا یہ اثر صرف شاعری ہی میں نہیں بلکہ نثر میں بھی اپنا رنگ دکھاتا ہے ۔ یہ اس دور کے زبان و بیان کا عام رنگ ہے ۔ مثلاً وجہی (۱۵۲۰/۱۶۱۱ع) کی ”سب رس“ میں ، اس کے باوجود کہ اس پر فارسی روایت کے امیلوب و مزاج کا رنگ گہرا ہے ، پنجابی اثرات قسم قدم پر نمایاں ہیں ۔ مثلاً یہ چند جملے دیکھیے :

۱۔ ”یو کتاب سب کتاباں کا سرٹاج ، سب بائان کا راج ، ہر بات میں سو سو معراج ... اس کتاب کون کون سینے پر سے بلاسی ۔  
اس کتاب بغیر کوئی اپنا وقت بھلاسی نا ۔“  
۲۔ ”بھئیے کھننے ہی کہ خدا کون اس نظر سون دیکھیا نا چاہیں ۔ نظر سون خدا کون دیکھیں گے تو خدا نظر میں نہ آسی ۔“



یہ ”یوں کہتے تو اس کے دسے وضا سوں باں ہی دستا ہے۔“  
انہر لفاظی کے زبان و بیان پر بھی یہ اثر جاری و ساری ہے ! مثلاً ”بھولنے“  
کے یہ چند اشعار دیکھئے :

ہندیا ہے چھوڑ رسلہ سر ہو دستار      عصا پکڑیا ہے یک رنگیں طرح دار  
کھڑیا ہے آکو یوں دوبار آنکے او      شہنشاہ کے مبارک دار آنکے او

کھڑے آچھتے ہیں جیوں پر یک کوئی آ

رضا کی انتظاری سات گویا

دے یوں بھول میں لالے کے کالے      چوا جیوں لعل کے بھالے میں گھالے  
ضعیف ایسا ہوا اوس درد سوں میں      اجل منجھ پیریں میں ڈھنڈ سکے نیں  
ع : دنیا اوس تھار پر یوں او      چھانتاں

اس اعتبار سے جب کھاتہ ولی کو دیکھتے ہیں تو وہاں بھی یہ اثرات لہجے  
کی شکل میں اور ذخیرۃ الفاظ کے روپ میں جاچکا نظر آئے ہیں ! مثلاً یہ وہ چند  
الفاظ ہیں جو ”کلیات ولی“ میں عام طور پر استعمال میں آئے ہیں ۔

ہاتان ، آنکھان ، ہاندھیا ، کھپا ، پرت ، پیران ، کس سوں (اس واسطے) ،  
جائے (جائے) ، جوکھنا (توانا) ، چاکھا ، چدھیا ، چندر ، دڑاڑ ، دسنا ، ”ولی (لوی) ،  
”ستے (سوئے ہوئے) ، ”مٹا (ڈال دینا) ، سدھ سٹا (مٹل گنواٹا) ، ”سکوتا (سوکھا) ،  
لوپو (لہو) ، ”لون (لمک) ، ”لٹ پٹا (الیلا) ، میٹھا (میٹھا) ، ”مٹکے (مانگر) ، لال  
(پاس ، ساتھ) ، ”کو (لاغن) ، ”سے کی (سے) ، ”پٹلا (ضدی) ، ہاٹ (دوکان) ، داڑم  
(اتار) ، ہوو (اور) ۔ ولی کے کلام میں ان الفاظ کے استعمال کی نوعیت یہ ہے :

کہتا ہوں تیرے نام کو میں ورد زبان کا

کہتا ہوں تیرے شکر کو عنوان بیان کا

ع : نظر آیا مجھے اک شاہ جوان اسوار تازی کا

ع : جب سے دیکھا بچ تیری لٹ ہی دستار کا

ع : اہل دانش نہ چاہیں اس کے نزدیک

یہی وہ لہجہ ، آہنگ اور ذخیرۃ الفاظ ہے جس کی بہت سی مثالیں وضاحت  
کے لیے ہم نے درج کی ہیں اور جس نے اردو زبان کی تشکیل میں بنیادی کردار  
ادا کیا ہے ۔ یہ شروع ہی سے اردو زبان کے خون میں شامل رہا ہے ۔ ابتدائی

”دور میں ، جیسا کہ ہم نے دیکھا ، یہ رنگ و اثریت واضح اور نمایاں ہے لیکن  
وقت کے ساتھ ساتھ جب مختلف اثرات کٹھل مل کر ایک شکل بنا لیتے ہیں تو  
بجایان بان کا اثر و رنگ بھی دوسرے اثرات کے ساتھ مل کر ایک پان ہو جاتا  
ہے ۔ لیکن یہ اثر و رنگ جدیدوں میں جا کر اس طرح رفتہ رفتہ جذب ہوا ہے کہ  
اس کا سراغ لگانا اب بھی مشکل نہیں ہے ۔

اردو اور پنجابی کی اس قربت کا مزید اندازہ لگانے کے لیے ضروری ہے کہ  
کچھ مثالیں خالص پنجابی شعرا کے کلام سے بھی دی جائیں تاکہ فاریں تصویر  
کا دوسرا رخ دیکھ کر اس ازلی مشابہت و قربت کا احساس کر سکیں ۔ شاہ حسین  
(۱۸۰۸ء/۱۸۹۹ء) کی یہ کافی دیکھئے :

رشتا میرے حال دا عہرم تون

اندر تولہ ہا پر تون دوم دوم وچ تون

تون ہی لالال تون ہی ہانان سب کھچھ میرا تون

کہتے ”حسین قنبر سائیں نا ہی تائیں سبہ تون

اس کافی کی زبان ، بیان ، لہجے اور رنگ میں کوئی ایسا فرق نہیں ہے ۔ یہ ایک  
ہی زبان کے دو روپ معلوم ہوتے ہیں ۔ روسا دوم قدیم اردو میں بھی آتا ہے ۔  
تون ، تانان ، ہانان ، رشتا ، سبہ ایسی اسلا اور معنی میں قدیم اردو میں بھی عام ہیں ۔  
ایک اور صریح دیکھئے :

ع : ”ساجن “تھرے ”وڑوڑے“ ”موپے“ ”در کرتے“ ”مے کورے“

”وڑوڑے“ یعنی روسا ، ”وڑوڑا“ ”ساجن“ ”تھرے“ ”موپے“ ”آدر“ ”کورے“ یہ سب  
الفاظ قدیم اردو میں عام طور پر مستعمل ہیں ۔ اس طرح شاہ حسین کے لازم کے  
بیشتر الفاظ مثلاً ”دیہاڑے“ ”نمانان“ ”چٹان“ ”رہان“ ”ساولان“ ”پوہلوان“ وغیرہ  
قدیم اردو میں بھی بیشک ہیں ۔ اسی طرح فارسی ، عربی اور ترکی الفاظ کا ذخیرہ  
بھی یکساں ہے ۔ چلے کی سلحت اور قواعد صرف بھی ایک ہے ۔

شاہ حسین سے برسوں پہلے بابا لالکا (۱۸۳۸ء/۱۸۹۸ء) ہو گزرتے ہیں ۔ ان  
کا یہ دوہا دیکھئے کہ اس میں اور قدیم اردو میں ایسا کیا فرق ہے :

ماس ماس سب جیو تمہارا تو ہے کھیرا ہارا

نایک شاعر اہو کہت ہے ”جے پرورد گرا

یہ دوہا اتنی طرح قدیم اردو کہا جا سکتا ہے جس طرح اسے پنجابی کہا  
جا سکتا ہے ۔

بابا فرید گنج شکر (م - ۸۶۶ھ/۱۴۶۵ع) ، جو بابا نانک (م - ۹۳۵ھ/۱۵۲۸ع) سے تقریباً تین سو سال پہلے گزرے ہیں ، ان کے کلام میں اور قدیم اردو میں بھی کوئی فرق نہیں ہے ۔ مثلاً یہ اشعار دیکھئے :

راول دیول ہم تھانا بھالا ہمہ اوکھا کھالہ  
ہم درویشہ اچھی ریت پائی لوڑیں دور سیت  
بیٹھے اچھیں ٹھنڈی چٹالو جو کچھ دیوے سو ہی کھانوں

عبد اللہ عیدی جو دسویں اور گیارھویں صدی ہجری کے اڑک ہیں ، پنجابی کے مشہور شاعر ہیں ۔ ان کے یہ چند اشعار پڑھئے :

”چھ عبداللہ جوانی تائی کیا کچھ میرا حال  
جوہر غری میری آبی کا لہ ریا حال  
پور اسید نہ کیجے کٹی باجہ اسید انہی  
کرب صاعب جی دنیا خالی حد قدیمی آبی

یہ اشعار اسی طرح پنجابی ہیں جس طرح انویں قدیم اردو کہا جا سکتا ہے ۔ زبان و بیان کی یہی یکسانیت ہینوکوی کے ہاں دکھائی دیتی ہے ۔ ”مرزا صاحبان“ کی داستان عشق میں بھی قدیم اردو کا مزاج چھلک رہا ہے ۔ حافظ یوسف خرودار کی ”یوسف زلیخا“ ، ”مرزا صاحبان“ اور ”نسبی ہنوں“ میں بھی جی رنگ ہے ۔ سلطان بابو (م - ۱۱۰۲ھ/۱۶۹۰ع) کے کلام میں بھی قدیم اردو کا یہی مزاج نمایاں ہے ، مثلاً یہ چند آیات دیکھئے :

ایمان سلامت پر کوئی سنگے عشق سلامت کوئی ہو  
مکن ایمان شرمائوں عشقوں دل لوں نصرت ہوئی ہو

۱۔ پروانسر شہزادی نے (مقالات حافظ محمود شہزادی ، جلد اول ، ص ۲۷۵) ان اشعار کو شاہ ناچن سے منسوب کیا ہے ، مگر یہ بات اس لیے درست نہیں ہے کہ ”خزائن رحمت اللہ“ (قدسی الحسن ترقی اردو پاکستان ، کراچی) کے ”باب پنجم“ میں خود شاہ ناچن نے ان اشعار کو بابا فرید سے منسوب کیا ہے ۔ (جمیل جالبی) ۔

۲۔ پنجابی ادب و تاریخ : مؤلفہ شمع چودھری ، ص ۷۵ ، میان سولا بخش کشنہ اینڈ سنز ، لاہور ، (طبع اول) ۔

جس منزل اون عشق پھانے ایمان خیر نہ کوئی ہو  
میرا عشق سلامت رکھیں ہاشو ایمانوں دہان دھروں ہو

پڑھ پڑھ عالم ہزار کتابان عالم ہونے سارے ہو  
اک حرف عشق دانہ پڑھ جان بھلے بہن بھارے ہو  
اک لکھ جے عاشق دیکھے لکھ ہزار تارے ہو  
نگاہ لکھ جے عالم دیکھے کہے نہ کٹھن چاڑے ہو

احمد گوچر کی ہر کو وارث شاہ کی ہر پر اولیت حاصل ہے ، لیکن ذخیرۃ اللغات میں یہاں بھی وہی یکسانیت ہے جو دوسرے پنجابی شعرا کے کلام میں نظر آتی ہے ۔ شاہ شرف ، ضلیق لائی اور سید بلھے شاہ (م - ۱۲۶۱ھ/۱۵۷۷ع) کے کلام کو بھی ایک وقت پنجابی اور قدیم اردو کہا جا سکتا ہے ۔ وارث شاہ ، جن کا کلام ٹھوٹ پنجابی کہا جاتا ہے ، اس کے بارے میں کبھی لکھتے ہیں کہ :

”اگر اُ اور ژ نے کے لاحقوں کو اور چند ظامی خصوصیات کو نکال دای تو وارث شاہ کی زبان اور ہماری انوسویں صدی کے ابتدائی برسوں کی زبان میں کم فرق پایا جائے گا۔“

پنجابی اور اردو کے اشتراک اور ایک ہی زبان کے دو روپ ہونے کی ہم نے جو مثالیں دی ہیں ان کے مطالعے سے دونوں زبانوں کی قربت کی ایک تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے ۔ لسانی مطالعے اور اردو پنجابی کی مشترک خصوصیات کو ہم چاہ اس لیے زیر بحث نہیں لائے ہیں کہ ایسے ایک الگ باب کے تحت ہم آئندہ صفحات میں پیش کریں گے ۔

(۳)

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ، اردو اور پنجابی ایک ہی زبان کے دو روپ ہیں جن میں سے ایک روپ مختلف اسانی ، تہذیب و معاشرتی اثرات سے مل کر ایک ملکہ گیر زبان میں تبدیل ہو گیا جسے مختلف زبانوں میں مختلف ناموں سے پکڑا جاتا رہا اور جسے آج ہم ”اردو“ کے نام سے موسوم کرتے ہیں ، اور ایک روپ جغرافیائی حدود میں پروش پا کر اپنی ایک واضح شکل بنانے میں کامیاب ہوا



جسے آج ہم پنجابی کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ آئے آپ دیکھیں کہ علاقہ پنجاب میں زبان کے اس ملک گیر روپ کی داستان کیا ہے اور یہ کن ارتقائی منازل سے گزر کر ہوا پہنچی ہے۔

اس سلسلے میں سب سے پہلا قابل ذکر نام مسعود سعد سلمان (۸۵۱۵/۸۵۱۶ء - ۱۲۱۰ع) کا ہمارے سامنے آتا ہے۔ وہ اپنے زمانے کے بہت بڑے شاعر تھے اور ان کے تین دیوان تھے جن میں فارسی عربی کے علاوہ ایک دیوان ہندی میں تھا۔ عہد عربی نے ”لیلاب الالباب“<sup>۱</sup> میں لکھا ہے کہ:

”او را سہ دیوان مت۔ یکے تازی و یکے یارسی و یکے ہندوی۔“

جس کی تصدیق امیر خسرو (۵۲۵/۵۲۶ء - ۶۲۵/۶۲۶ع) کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے کہ:

”پیش ازین شاہان۔ سخن کسی را سہ دیوان نیودہ مگر مرا کہ خسرو مالکِ کلائے۔ مسعود سعد سلمان را اگر بہت اشعار آں سہ دیوان در عبارتِ عربی و فارسی و ہندی است و در پارسی بیشتر کہے سخن را سہ قسم نکرده نیز من۔“

دیوان ہندوی کا ذکر صرف کتب تاریخ میں آتا ہے لیکن آج یہ دیوان لایید ہے۔ ان تاریخی حوالوں سے یہ چند باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) مسعود سعد سلمان، جن کی مادری زبان فارسی تھی، ہندوی بولنے اور لکھنے پر اسی طرح قدرت رکھتے تھے جیسے آج اہل پنجاب رکھتے ہیں۔

(۲) مسعود سعد سلمان کے زمانے میں، جو پنجاب میں آکر عزلہ کی حکومت کا دور ہے اور جس کا دارالحکومت لاہور ہے، ہندوی زبان ایسی زبان تھی جیسے اُس وقت بھی اتنی اہمیت حاصل تھی کہ مسعود سعد سلمان جیسا شاعر عربی و فارسی کے ساتھ اس زبان میں بھی دیوان مرتب کرے۔

(۳) یہ دیوان ہم اعتبار حروفِ تہجی مرتب کیا گیا ہوگا اور اس کا وہی ڈھنگ ہوگا جو عام طور پر اُس دور کے دواویز فارسی میں ملتا ہے اور جو خود مسعود سعد سلمان کے دیوانِ فارسی میں بھی دکھائی دیتا ہے۔

(۴) مسعود سعد سلمان کے دیوانِ فارسی میں بھی اس زبان کے الفاظ در آئے ہیں جن کو دیکھ کر یہ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ہر عظیم کے فارسی شعرا کے لیے بھی یہ ممکن نہیں رہا تھا کہ وہ اس زبان کے الفاظ کے بغیر اپنی بات پورے طور پر ادا کر سکیں:

خ: چو لغفور بر تہم و لغور بر ”کت“

چو وعد ز ایر ہمزہ کوسں محمودی برآمد از این دہوار حصن ”بازار مار“  
 ”برشکال“ اے پہاڑ ہندوستان اے قہات از ہلائے تابستان  
 ”کت“ کے معنی ”لڑائی کا نام“ فراس“<sup>۲</sup> میں یہ دے گئے ہیں:

”تحت ہندوان باشد میان بافتہ“

پیرالفضائل، شرف نامہ، احمد مدبری اور مؤید الفضلا میں ”کت“ کا لفظ دیا ہے اور معنی دی ہیں۔ ہمارے ہاں ”کت“ کی موجودہ شکل ”کتہ“ اور ”کتھ“ ہے۔ اسی سے ”کتھیا“ بنا ہے۔

مسعود سعد سلمان چھٹی صدی ہجری کے اوائل یعنی ۱۱۲۱/۱۱۲۲ء میں وفات پا جاتے ہیں۔ ان کی وفات کے ۵۵ سال بعد شیخ فرید الدین مسعود گنج شکر ۵۶۹/۵۷۰ء میں کنوئوال کے مقام پر پیدا ہوئے ہیں اور ۶۰۰/۶۰۱ء میں پاک پش آکر ہیں ۶۶۳/۶۶۵ء میں وفات پاتے ہیں۔ بابا فرید، خواجہ قطب الدین بختیار کاکی (۶۳۳/۶۳۵ء) کے مرید و خلیفہ تھے۔ ان کے بولنے والے بھی شاعری کی اور اردو کو اپنا پیغام پہنچانے کا ذریعہ بنایا۔ ان کے کلام کے دو قدیم نسخہ ہیں: ایک شاہ باجن گجراتی (۵۹۰ء - ۱۱۱۲/۱۱۱۹ء - ۱۵۰۶ء) کی تصنیف ”نوریدہ رحمت اللہ“<sup>۳</sup> جس کے ”باب دوم“ میں باجن نے شمع بابا فرید کے کچھ اشعار و اقوال نقل کیے ہیں۔ تین اشعار ہم گزشتہ صفحات میں درج

۱۔ اس پر تفصیلی بحث کے لیے دیکھیں ”فارسی پر اردو کا اثر“ از ڈاکٹر شلیم مصطفیٰ خان، مطبوعہ ۱۹۶۱ء، کراچی اور ”مقالات حافظ محمود شیرانی“ جلد اول، از ص ۵ تا ۱۶۔

۲۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۵۸۔

۳۔ خزائن رحمت اللہ: (قلبی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۱۔ لیلاب الالباب: ص ۲۲۶، جلد دوم، مطبوعہ کیمبرج ۱۹۰۲ء۔

۲۔ دیباچہ عشرۃ الکمال: ص ۶۶، مطبع امیرید، دہلی۔

گھر چکے ہیں۔ ان کے علاوہ ایک جگہ یہ دون ملتا ہے :

جس کا مائل جاگتا سو کیوں سوئے داس

ان کے علاوہ کچھ کلام مولوی عبدالحق مرحوم نے اپنی مشہور تصنیف ”اردو کی ابتدائی اشعار و نما میں صوفیانے کلام کا کام“ میں دیا ہے جو اتنا صاف ہے کہ کہیں گزرتا ہے کہ یہ کلام الحاق یا ترمیم شدہ ہے۔ بابا فرید کے کلام کا دوسرا ملخڈ گرو گرتھ صاحب ہے۔ ایک عرصے سے اس پر بحث ہوتی رہی ہے کہ آیا یہ کلام بابا فرید کا ہے یا حضرت دوران ابراہیم (م - ۸۹۶/۱۵۵۶ ع) کا ہے جو فرید ثانی اور ثالث فرید کے نام سے مشہور ہیں۔ یہ بابا نانک کے ہم عصر تھے اور بابا نانک دوران سفر اُن سے ملے بھی تھے۔ شیرانی مرحوم نے ”پنجاب میں اردو“ میں لکھا ہے کہ :

”خواجہ مسعود سعد سلمان کے ہندو پنجابی کے پہلے شاعر شیخ فرید الدین مسعود (م - ۸۶۶/۱۲۶۵ ع) ہیں۔ سکھوں کا بیان ہے کہ وہ فرید الدین ابراہیم ہیں جو گورو نانک کے معاصر ہیں۔ ان کے کلام کا کسی قدر حصہ اتفاق سے سکھوں کی مقدس کتاب ”گرتھ صاحب“ میں محفوظ ہے۔“

لیکن ہند میں جب مزید تحقیق کی روشنی میں اور باتیں سامنے آئیں تو انہوں نے لکھا کہ :

”یہ معلوم کرنا بالکل دشوار ہے کہ یہ کلام آیا فرید اول سے تعلق رکھتا ہے یا فرید ثانی سے۔ سکھوں کے ”گرتھ صاحب“ میں جو مجموعہ کلام ہے وہ فرید ثانی کا مانا جاتا ہے۔“

ڈاکٹر مہین سنگھ دیوانہ نے اپنے ایک طویل مضمون ”بابا فرید گنج شکر، شیخ ابراہیم اور فرید ثانی“ میں، جو کئی قسطوں میں شائع ہوا، اس موضوع پر مفصل بحث کی ہے اور بتاتا ہے کہ :

”م - ۸۶۶ ع میں تالیف شدہ ”اد گرتھ“ میں جو کلام شیخ فرید کی طرف

منسوب ہے، وہ ان شیخ فرید ثانی کا نہیں ہے اور نہ وہ شلوک جن پر

تغیذ کے رنگ میں نانک (۱۴۹۹ ع - ۱۵۳۸ ع) اور اس داس (۱۴۷۹ ع -

۱۵۰۵ ع) نے جواہر شلوک لکھے، شیخ فرید ثانی کا کلام ہے۔“

اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ”نانک اور اس داس کا کلام جواہر ہے۔“ ساتھ ساتھ مسائل مطالعے اور موضوعات کی داخلی مشابہت سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا ہے کہ ”گرتھ صاحب“ میں یہ کلام بابا فرید گنج شکر کا ہے۔ یہ بات ویسے بھی قرینہ قیاس معلوم ہوتی ہے کہ جب بابا نانک تلاش حق میں نکلے تو وہ پاک پن بھی گئے اور وہاں شیخ ابراہیم سے بابا فرید کا کلام حاصل کر کے نہ صرف اُسے قبول کیا بلکہ اس کے جواب میں شلوک اور دوبارے بھی لکھے۔ پروفیسر قاضی فضل حق کا بھی یہی خیال ہے کہ :

”گرتھ صاحب میں جو کلام فرید کے نام پر درج ہے، اس کے اکثر و

بیشتر حصے کے مصنف خواجہ فرید الدین مسعود گنج شکر ہی ہیں۔“

ذیل میں ہم ”گرتھ صاحب“ سے کلام فرید درج کرتے ہیں :

فریدا رقی رت نہ نکلی جسے قن چیرے گھوئے

جو قن رتے رب سیٹوں رن کن آرت نہ ہوتے

فریدا میں چائیا دکھ بھٹہ کون دکھہ بھالے جنگ

اوجے چڑھ کے دیکھیا تان کھو گھر اچا آگ

تیری پند خدا نے لون بھشدکی شیخ فرید سے غیر دھیمے ہلنگی

کالی کولن نوں کیٹ گئی کالی اتھے بریم کے ہون اہے جالی

اس اوپر ہے مارگ میرا شیخ فریدا پنتھ سپار سویرا

۱۔ اورینٹل کالج میگزین : فروری ۱۹۳۸ ع، ص ۷۷۔

۲۔ ایضاً : ص ۷۸ - ۷۹۔

۳۔ ایضاً : فروری ۱۹۳۳ ع، ص ۵۰۔

۴۔ ایضاً : فروری ۱۹۳۸ ع، ص ۸۱۔

۵۔ ایضاً : مئی ۱۹۳۸ ع، ص ۳۱۔

۶۔ ایضاً : ص ۳۲۔

۱۔ اورینٹل کالج میگزین : ص ۷۷، فروری ۱۹۳۸ ع۔

۲۔ پنجاب میں اردو : ص ۹۲۔

۳۔ مقالات حافظ محمود شیرانی : جلد اول، ص ۱۴۱۔

۴۔ اس مضمون کی پوری قسط اورینٹل کالج میگزین ماہ فروری ۱۹۳۸ ع، ص ۷۷ سے شروع ہوتی ہے اور اس کا سلسلہ فروری ۱۹۳۹ ع تک جاری رہتا ہے۔



فرید! جے توں عقل لطیف ویں ، کالے لکھ نہ لکھ  
 آنہڑے گریوان میں سر نیوان کر کے دیکھ  
 فریدا کالے سینڈے کپڑے کالا سینڈا ویں  
 کئی بھریا میں پھراں لوک کہیں درویش  
 کوک فریدا کوک جیوں راکھا جوار  
 جت لک لالٹا نہ کرے تب لک کوک ہکار  
 فریدا کن مصلی صوف کئی دل کئی گزوات  
 باہر دے چائنیاں ، دل الہیہری رات

عظیم صوفی بابا فرید کا یہ کلام قدیم اردو کا وہ قابل قدر نمونہ ہے جس سے چھٹی اور ساتویں صدی ہجری کی زبان کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ یہی وہ زبان تھی جس میں ہر عظیم کے سلطان صوفی اور ہندو جوگی ، مختلف زبانیں بولنے والوں کے درمیان ، اپنے خیالات کی اشاعت کرتے تھے۔ یہی زبان ، جس پر چھٹی اور ساتویں صدی ہجری کے مقابلے میں عربی ، فارسی اور ترکی کے الفاظ کی چھاپ کم تھی ، غالباً ہتھی اپنے خیالات کی فروج کے لیے استعمال کر رہے تھے۔ سوین سنکھ دیوان کا خیال ہے کہ :

”فرید گنج شکر سے پہلے غالباً ہتھی جوگی اپنا صوبیتی اصوات سے مراد ہندوی کلام سارے شمالی ہند میں عوام لک پہنچا چکے تھے۔ الہی لسانی خصوصیات والا کلام فرید نے کہا ملتان پہنچے میں اور مسلمان رنگ میں“۔

اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ابتدا ہی سے زبان کا یہ روپ ملک گیر رواج کا حامل تھا ، اور عام طور پر سارے شمال میں سمجھا جاتا تھا۔ جو شخص بھی اپنی بات ، اپنی زبان بولنے والوں کے علاوہ ، دوسری زبانیں بولنے والوں تک پہنچانا چاہتا تھا ، وہ زبان کے اسی روپ کو استعمال میں لاتا تھا۔ بابا فرید کے بعض ملفوظات اور اقوال میں یہی زبان کا یہی رنگ روپ نظر آتا ہے۔ تاریخ میں آیا ہے خواجہ قطب الدین بختیار کاکیؒ نے جب بابا فریدؒ کی آنکھ پر پٹی بندھی

دیکھی تو فرہانت کیا۔ بابا فرید نے جواب دیا کہ ”آنکھ آئی ہے“۔ شیخ نے فرمایا کہ ”اگر آنکھ آئی ہے اس را چرا بستہ اید؟“ اسی طرح مختلف مواقع پر یہ فقرے ان کی زبان سے نکلے :

۱۔ ”ماہر مومنان ہوابوں کا چاند ابھی بالا ہوتا ہے۔“

۲۔ ”خود کو وہ کھانا خواہ دوہ کھانا۔“

بابا فرید کے کلام کے مطالعے سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ اردو زبان اپنے ابتدائی دور میں کیا تھی اور پھر کن کن اثرات سے ترقی کرتی ہوئی کیا ہے کیا ہو گئی۔ یہ پہلی خوش قسمتی ہے کہ چھٹی صدی ہجری سے لے کر بعد کے دور تک اس زبان کے نمونے محفوظ ہیں۔

بابا فرید کے کلام میں زبان کی قدانت کے باوجود ایک بے ساختگی اور بات کے دل سے نکلنے کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے لہجے میں ایک درویشانہ بے لیاہی اور ایک فقیرانہ استغنا کا پنا چلتا ہے۔ ان کی آواز میں ایک ایسا کمبہر ہے جو آج بھی ہمیں متاثر کرتا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اس ملک گیر زبان کی گہری بنیادیں رکھیں اور اپنا پیغام ، اپنے زمانے کی ملک گیر زبان کے ذریعے سارے ہر عظیم میں پھیلا کر عظیم تر ہو گئے۔

شیخ شرف الدین ابو علی قلندر بانی ہبی (م۔ ۵۷۳ھ/۱۱۷۳ء) بھی ایک ایسے ہی بزرگ ہیں جنہوں نے اپنا پیغام پہنچانے کے لیے اسی زبان کو استعمال کیا۔ مبارز خاں کو انہوں نے ایک دوا ”بھوا“ :

”جن سکارے جالیں گے اور تین مریں گے روئے

بدھنا ایسی دین کر ایور کدھی نہ پوئے

ایک موقع پر امیر خسرو سے مخاطب ہو کر فرمایا :

”تو کا کچھ سمجھ دا ہے“

اگر ہم ان اقوال ، ملفوظات اور کلام کا مقابلہ ، ہر عظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے صوفیائے کرام کے کلام سے کریں تو یہ تین باتیں سامنے آتی ہیں :

(۱) ان سب صوفیائے کرام کی زبان پر اپنی اپنی علاقائی زبانوں کا اثر

۱۔ جواہر فریدی : ص ۲۰۸ ، وکٹوریہ پریس ، لاہور ، ۱۹۴۰ء۔

۲۔ سیرالاولیا : ص ۱۸۳ ، مطبوعہ محب ہند دہلی ، ۱۹۴۰ء۔

۳۔ جواہر فریدی : ص ۲۰۵۔

۴۔ مقدمہ پرنسنگٹن آسٹریہ : جلد اول۔

۱۔ شہر غزل : ص ۳ ، مطبوعہ بزم فکر و ادب ، مشگمری ، ۱۹۵۹ء۔

۲۔ اورینٹل کالج بیگزین : ص ۶۶ ، فروری ۱۹۳۹ء۔

گہرا ہے۔ بابا فرید کی زبان پر سرائیکی کا اثر ہے۔ ابو علی قلندری کی زبان پر پنجابی کا اثر ہے۔ امیر خسرو کی زبان پر دہلی و بون کی زبان کا اثر ہے اور شیخ شرف الدین عینی سنہری کی زبان پر ساگدھی کا اثر ہے۔

(۲) لیکن علاقائی اثرات کے باوجود ان سب کی زبان کا ڈھانچا، اس کا کینڈا اور رنگ ڈھنگ بنیادی طور پر ایک ہے۔ اور چونکہ ابھی زبان اپنے عبوری دور سے گزر رہی ہے اس لیے اس معیار تک نہیں پہنچی کہ جہاں پر علاقے کا رہنے والا کسی ہستیہ معیار کی پیروی کر سکے۔ ابھی زبان کو اپنے عبوری دور سے گزر کر ایک معیار تک پہنچنے کے لیے صدیوں کا سفر درکار ہے۔

(۳) عربی فارسی الفاظ اپنی تدبیر (بگڑی ہوئی) شکل میں استعمال ہو رہے ہیں اور جب صدیوں کا سفر طے کر کے یہ الفاظ زبان کا جزو بن جائے ہیں تو تب کہیں جا کر یہ اپنا شین قاف دوبارہ درست کرتے ہیں۔ بر عظیم کے مختلف علاقوں میں رہنے والے دیہاتی آج بھی یہ الفاظ عام طور پر تدبیر شکل ہی میں بولتے ہیں۔ مثلاً "برسلات" (ہل سرلا)، "دروسی" (درویش)، "گری وان" (گریبان)، "ساگم" (شاخ)، "کھاگ" (خاک)، "درواجا" (دروازہ)، "کاگد" (کاغذ)، "اجرا ایل" (ہزار ایل)، "وکھت" (وقت)، "سیت" (مسجد)، "ہک" (حق)، "کران" (قرآن)، "لوک" (ازدیک)۔ ایسے الفاظ کی ایک طویل فہرست بنائی جا سکتی ہے۔ الفاظ کی یہ بگڑی ہوئی شکل ہمیں یکساں طور پر نہ صرف بابا فرید کے ہاں ملتی ہے بلکہ اس دور کے کم و بیش سارے صوفیائے کرام کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔ بیشتر صوفیاء عربی و فارسی کے عالم تھے لیکن جب وہ اس زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے تو الفاظ کو اسی شکل میں استعمال کرتے جن شکل میں وہ عوام میں رائج تھے۔ لفظوں کی یہی شکل ہمیں "گرنہ صاحب" میں نظر آتی ہے اور یہی شکل گھڑی اور دکنی اودو میں دکھائی دیتی ہے۔ قدیم اودو کی یہ بنیادی خصوصیت ہے۔

گرو نانک (۱۵۳۹ء-۱۶۰۶ء/۵۹-۱۰۶۹ع) نے بھی اپنا پیغام پہنچانے کے لیے شعر ہی کو ذریعہ اظہار بنایا تھا۔ وہ پنجابی کے شاعر تھے لیکن ان کے اکثر دوہرے اسی رنگ کی زبان میں لکھے ہوئے ہیں جو ہیں بابا فرید کے

کلام میں دکھائی دیتا ہے۔ شیخ عبدالقدوس گنگوہی نے جن کا سال وفات وہی ہے جو گرو نانک کا ہے، اپنے خطوط میں بابا نانک کا ایک دوہا نقل کیا ہے:

دینو پاس لٹک لہو پانی پیر سیراٹ سہاگن ناتون  
"آپ حیات" میں یہ حسین آزاد نے ایک اور دوہرا دیا ہے:

ماس ماس سب جیو کھارا تر ہے کھرا پھارا  
نانک ساعر ایو کہت ہے سوئے اردودگارا  
اب ہم "گرنہ صاحب" سے گرو نانک کے چند دوہے دیتے ہیں:  
لسی لسی لسی وسے کدلیں کبرے بیت  
بڑے لون کتہر کہا کرتے جی پاتن رہے جیت  
کا کا "چوٹ" لہ پنچرا ہسے نان اثر چاہیں  
چت پنچرے پیرا سہہ دیے ماس لہ اردو کھایا  
کیا پس کیا اگلا جان کٹوں لہر کرے  
جو تسی بھاوے نانکا کاگرن پس کرے  
آپے پئی، قلم آپ، آہر تیکہ بھی تون  
ایکو کہیے نانکا گودجا کاپے کٹوں  
نانک کہیے سہلو سہو کھرا پھارا  
ہم سہو کیریاں دلیاں سوٹا خصم ہارا

"گرنہ صاحب" میں عربی فارسی الفاظ اور صوفیانہ خیالات کا اثر گہرا ہے۔ یہاں بھی یہ الفاظ اسی طرح استعمال میں آ رہے ہیں جس طرح بابا فرید اور دوسرے صوفیائے کرام کے ہاں ملتے ہیں۔ یہ الفاظ ضرورتاً اظہار ہی کر خود اس زبان کے رنگ و مزاج کو بدل رہے ہیں، مثلاً:

سہر سیت (مسجد) ہک کسٹلا (مدق مصباحی)  
ہک حلال (حق حلال) کران (قرآن)  
سرم (سرم) نشت سہل روچہ (روزہ) سو "و" مسلمان

- ۱۔ مکالمہ لدوسیہ: مکتوب ۱۵۹۔
- ۲۔ اورینٹل کالج میگزین: ص ۲۶، مئی ۱۹۳۸ع۔
- ۳۔ ایضاً: ص ۲۷۔
- ۴۔ ایضاً: ص ۲۸، مئی ۱۹۳۸ع۔
- ۵۔ ایضاً: ص ۲۷، نومبر ۱۹۳۸ع۔



کرنی کا (کعبہ) بیچ پر کلمہ (کلمہ) کرم تواج (تواج)

تسبیح (تسبیح) ساتن ایاوسی نانک رکھے لاج

(گرو گرنٹھ صاحب ، وار ماہوہ محلہ ، ص ۱۲۰)

ایک مثال اور دیکھیے :

نانک دلایا کیسی ہوئی سالک مت نہ رھو کوئی

بھائی بندھی ہیت چکایا دنیا کارن دین گنایا

(گرو گرنٹھ صاحب ، واران سے دوہریک ، ص ۱۲۸)

گرو نانک نے کلام میں جس زبان کا نمونہ ملتا ہے وہ یوں عبوری دور اور مغللوں کی آمد سے پہلے کی زبان ہے ۔ ذکن میں جو اردو بول بھول رہی ہے اس میں اور اس زبان میں کچھ بہت زیادہ بنیادی فرق نہیں ہے ۔ گرو نانک ۱۵۳۵ء میں وفات پاتے ہیں اور اسی سال پنجاب کی سرزمین پر ایک چم پیدا ہوتا ہے جس کا نام حسین رکھا جاتا ہے ۔ یہ چم آگے چل کر مادھو لال حسین کے نام سے مشہور ہوتا ہے ۔

شاہ حسین (۱۵۴۵ء - ۱۵۸۰ء/۱۵۳۸ء - ۱۵۶۹ء) جن کی یاد میں شالہار باغ کے باہر آج بھی میلہ چراغاں دھوم دھام سے منایا جاتا ہے ، پنجابی کے وہ عظیم شاعر ہیں جن کا کلام اہل پنجاب کی روح میں اتر گیا ہے ۔ ان کے کلام میں اثر انگیزی ، بے ساختگی ، روانی اور گہری موسیقی کا احساس ہوتا ہے ۔ زیادہ تر موضوعات بے ثباتی زمانہ سے متعلق ہیں ۔ وہ انکساری اور بے نیازی کا درس دیتے ہیں اور چرخہ ، سالو ، ہونی وغیرہ جیسے استعاروں سے کام لیتے ہیں جن سے عام آدمی واقف ہے ۔ ”کافی“ کی ایجاد کا سہرا بھی ان کے سر ہے ۔ انہی کی پیروی میں کالیوں کا رواج نہ صرف پنجاب میں عام ہوا بلکہ سندھ و ملتان میں بھی کافی مقبول ترین صنف سخن قرار پائی ۔ شاہ عبداللطیف الہ آبادی (م - ۱۶۵۰ء/۱۵۴۲ء) نے بھی اپنے کلام میں شاہ حسین کو خراج عقیدت پیش کیا ہے ۔ اس زمانے کے عام رجحان کی طرح ان کے کلام میں بھی عربی فارسی کے الفاظ استعمال میں آئے ہیں لیکن یہ اکثر قدیمو شکل میں آئے ہیں ۔ شاہ حسین کے کلام میں سوز عشق سار حسن کے ساتھ مل کر ایک ایسا قلم پیدا کرتا ہے کہ متنے والا عالم بھوت

میں آ جاتا ہے ۔ ان کا کلام شائع ہو گیا ہے ، جو زبان و بیان کے اعتبار سے ایسا کلام ہے کہ اردو داں بھی پتھر پنجابی زبان سے واقفیت حاصل کرے آتے سمجھ سکتا ہے ۔ اس زبان کا بنیادی ڈھانچا وہی ہے جو اردو زبان کا ہے ۔ اسی لیے شاہ حسین کا کلام قدیم اردو کے ذیل میں آتا ہے ۔ شاہ حسین کا دور شہنشاہ اکبر کا دور ہے ۔ شاہ حسین نے اپنی کتابوں کو الگ الگ راگ راگنیوں کے مطابق اسی طرح ترتیب دیا ہے جیسے شاہ باجن ، شاہ علی جیوگام دھنی اور محمود دریائی نے گہرات میں اور میراجی شمس المصافی ، پیران الدین جام ، امین الدین امٹی اور شاہ دانول نے ذکن میں دیا ہے ۔ ”راگ اسوری“ میں ، جو ملتان کے علاقے کا مقبول راگ ہے ، یہ کافی دیکھیے :

کدی سمجھ لداناں گھر کھنڈے ای سمجھ لدانا  
آپ کہنہ امیری عقل کہنی کول کہنہ تون دانا  
انہیں راہیں چاندے ڈھولے میر ملک سلطانان  
اے مارے نے اے جیوالے عزرائیل پھانا  
کہنہ حسین فقیر سائیں دانیں صلعت الہ پھانا  
”راگ تلک“ میں یہ کافی پڑھیے :

جہاں دیکھو تہاں کیٹ ہے کہوں نہ ہو چین  
دغا باز سنسار نے گوشت پکڑ حسین  
من چاہے محبوب کو تن چاہے مکہ چین  
دوستے راجے کی سیدہ میں کیسے نئے حسین  
”راگ تلک“ میں ایک اور کافی دیکھیے :

جنگ میں جیوں تھوڑا کون کرے پنجال  
کیندے گھوڑے ہستی منو کیندا ہے دمن مال  
کہاں گئے سلطان ، کہاں گئے فاضی ، کہاں گئے کڈک ہزاران  
لہو دیا دن دوئے ہمارے ہر دم نام حال  
کہنہ حسین اتیر سائیں داں چھوٹا عیب دیوار

یہ مثالیں میں نے اس لیے دی ہیں تاکہ اردو زبان طبعہ شاہ حسین کے زبان و بیان اور اردو کے قدیم کے ارتقا میں ان کی اہمیت سے واقف ہو سکے۔ شاہ حسین ایک وقت قدیم اردو اور پنجابی کے شاہرہ ہیں جن کا کلام لب تک تاریخ ادبیہ اردو کے نظر سے اوجھل رہا ہے۔ ”واگہ رام کلی“ کی یہ ایک اور کافی ملاحظہ کیجئے :

لک اوجھل دن میں کون ہے سب دیکھ ادا کون ہے  
میں اور ہے تیرے اور ہے سن کا وسیلہ ہوں ہے  
ہندہ بنایا پنجاب کوں ، تون کیا لہوا ناہ کوں  
تیں سہی کہہ کیا آپ کوں

اگہ شاہ حسین بقول ہے کسی کہ آکھو یہ ہے

چنگ چلا ویکہ وہیر ہے (ص ۶۰)

اسی طرح کئی اور کلیاں بھی ہیں جو قدیم اردو کا نمونہ ہیں۔ پنجابی کلام میں انہی مصرع کے مصرع اردو کے آئے جاتے ہیں۔ شاہ حسین اردو کے یہ مصرعے عدا غیب لائے بلکہ یہ زبان بھی ان کی زبان پر اسی طرح پڑی ہے جیسے پنجابی زبان ، مثلاً :

ع : تون ہی لاناں تون ہی ہالان سب کچھ میرا تون (ص ۱۷)  
ع : کہیں حسین فقیر خاں دا خلقت گئی ادھوری (ص ۱۸)  
ع : کہیں حسین فقیر خاں دا ہونے گئی پرہیز (ص ۱۹)  
ع : کوئی پیری ، کوئی دولی ، شاہ حسین پھولی (ص ۲۶)  
ع : کالے ہوتا چر اکوہ شاہ حسین دے گتے (ص ۳۳)

شاہ حسین کے ہند پنجاب میں مولانا عبداللہ عیدی کی آواز مٹان دینی ہے اپنی صلاحیتوں کے قلم کو تبلیغ دین اور عام انسانی کی تعلیم و اصلاح کے لیے نہال کر رہے ہیں۔ مولانا عبداللہ عیدی ”جہانگیر کے عہد سے شروع کر کے پنجاب کے آخری اہم تک برابر چالیس سال تک تصنیف و تالیف میں مصروف رہے۔ شریعت ان کا میدان ہے اور اس میں انہوں نے تمام غمزہ گزار دی۔ ان پہل تصنیف ”نقہ“ ۱۰۲۵/۱۶۱۶ء میں اور آخری کتاب ”خیر العاشقین“ ۱۱

پنجاب میں اردو (کتاب نما لاہور ، طبع سوم ، ۱۹۶۲ء) میں صفحہ ۴۶ پر شہرانی مرحوم مولانا عیدی کے رسالہ نقہ ہندی کا ذکر کرتے ہیں جو ۱۰۷۵ھ (بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

۱۰۶۵/۱۶۵۳ء میں ختم ہوئی۔ ”نقہ“ ۱۰۳۳/۱۶۲۳ء میں ”الواعی العلوم“ ۱۰۴۴/۱۶۳۳ء میں ، ”خیر العاشقین کلاں“ ۱۰۵۵/۱۶۴۴ء میں اور ”سرابی“ ۱۰۵۸/۱۶۴۸ء میں نظم ہوئی۔“ ان کا سارا کلام پنجابی میں ہے لیکن ایک تو اسلامی طرز فکر کی وجہ سے اور دوسرے عربی ، فارسی اور شرعی و مذہبی الفاظ کے استعمال کی وجہ سے ان کی زبان ہمارے لیے اجنبی نہیں ہے اور اس کے اکثر اشعار پر وہی رنگ چڑھا نظر آتا ہے جو قدیم اردو کا رنگ ہے۔ جہاں علاقان رنگ گہرا رہتا ہے وہ پنجابی بن جاتا ہے اور جہاں وہ ملک گیر سطح پر اٹھتے ہیں وہاں ان کا رنگ و انداز قدیم اردو کا ہو جاتا ہے۔ اس رنگ کے یہ چند اشعار دیکھئے :

ابھہ سائل کردا سوال اب غیبی جے کرے آمد لبوں  
عشق محبت تیری آوے غیروں طلب نہ لبوں  
عشق رب دا عہد نہ آوے کر کے لہکے زاری  
چدھر کدھر دھکتے مکھتے تھینے قال خواری  
سوت عداقتہ لڑے آئی ساعت گھڑی ٹھکانہ  
جو فرمایا پاکہ مشورہ غمزال لب دکھانا

شیخ جہاد الدین برلاوی بھی اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ آپ علم موسیقی میں پورے گراں تھے۔ ”کتاب چشمہ“ ۳ میں لکھا ہے کہ انہوں نے چکری ، خیال ، نول و ترالہ ، ساور ، دھریہ ، ہشن وغیرہ میں اشعار لکھے ہیں۔ ہوں تو وہ ہندی ، فارسی ، پنجابی تینوں زبانوں میں اشعار لکھتے تھے لیکن ہندی میں اکثر لکھتے تھے۔ چونکہ ان کا کوئی قلم نہیں تھا اس لیے ان کا کلام دوسروں کے

(بقیہ حاشیہ صفحہ گذشتہ)

میں پھیر عالمگیر تصنیف ہوتا ہے۔ صفحہ ۹۳ پر ”خیر العاشقین“ کو مولانا عیدی کی آخری تصنیف بتایا گیا ہے جو ۱۰۶۵ء میں لکھی گئی۔ اور صفحہ ۳۱۹ پر اسپرنگر کی تردید میں لکھتے ہیں کہ ”نقہ ہندی“ کا مصنف عیدی ہے نہ کہ پد جیون۔ ان دونوں میں سے ایک ہی بات درست ہو سکتی ہے۔

- ۱۔ پنجاب میں اردو : ص ۹۳۔
- ۲۔ شہر غزل : ص ۷۷ ، بزم فکر و ادب ، مشکمیری ، ۱۹۵۹ء۔
- ۳۔ ہوالہ پنجاب میں اردو : ص ۲۴۔



نام سے مشہور ہو گیا۔ گائے کے لئے لکھنے کے باعث ان کی زبان پر پوری اور بوج بوشا کا اثر گہرا ہے۔ آج تک موسیقی کی زبان برج بھاشا سمجھی جاتی ہے۔ ان کے اکثر اشعار اور بول گائے والوں کی زبان پر پڑے ہیں اور بہت سے تو غریب النثر کا درجہ رکھتے ہیں؛ مثلاً یہ شعر دیکھئے :

ان آیتن کا بھی ہیکھ  
ہوں تجھ ویکھوں توں منجھ ویکھ  
گیارہویں صدی ہجری میں ایک اور بزرگ کا نام ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ بزرگ حاجی محمد نوشہ (۱۵۹-۱۰۶۵ھ/۱۵۵۱-۱۶۵۳ع) ہیں جو ”کنج بخش“ کے خطاب سے مشہور ہیں۔ یہ وہی حاجی نوشہ ہیں جن کا ذکر وارث شاہ نے اپنی ”پیر“ میں اس طرح کیا ہے :

ع : حاجی نوشہ جنوں نوشاہیان دا آئے بہکت کثیر جلاویان دا  
”مرآۃ سکندری“ سے معلوم ہوتا ہے کہ حاجی محمد نوشہ کے والد تبلیغ اسلام کے لیے بغداد سے آئے تھے۔ ”مرآۃ سکندری“ کے الفاظ یہ ہیں : ”صلاح آثار تقویٰ شعار سید قطب قادری از بغداد آمدہ بودند“۔ محمد نوشہ ہیں پیدا ہوئے اور بڑے ہو کر اپنے وقت کے صوبائے کبار میں شمار ہوئے۔ پنجاب میں سلسلہ نوشاہیہ کے بانی بھی وہی ہیں۔ عہد شاہجہانی میں وفات پائی۔ اردو میں ان کا رسالہ ”کنج الاسرار“ مشہور ہے جس میں معرفت نفس کے لیے عبادت، ریاضت اور اذکار و اشغال کے طریقے بیان کیے گئے ہیں۔ آخری شعر میں خود موضوع کی طرف اشارہ کیا گیا ہے :

یہ خالک عابد کے کام  
نوشہ ظاہر کئے تمام

زبان و بیان حالف ہے بلکہ اکثر اوقات زبان و بیان کو دیکھ کر گمان گزرتا ہے کہ یہ حاجی محمد نوشہ کی تصنیف نہیں ہے بلکہ بعد میں کسی مرید یا صافقے اپنے مرشد کے خیالات سالکان طریقت کی ہدایت کے لیے منظوم کر دے ہیں۔ اس بات کو یوں اور تقویت پہنچتی ہے کہ مقامات حاجی بادشاہ ۱۰۷۰ھ/۱۶۶۵ع ، ثواقب الصائب ۱۱۲۶ھ/۱۷۱۲ع ، تذکرۃ نوشاہیہ ۱۱۳۲ھ/۱۷۲۹ع ، تحائف قدیمیہ ۱۱۸۶ھ/۱۷۷۲ع میں حاجی محمد نوشہ کی کسی تصنیف کا ذکر نہیں ملتا۔ اس کی زبان بارہویں صدی ہجری کی زبان معلوم ہوتی ہے۔ اگر اس تصنیف کو حاجی

۱۔ مرآۃ سکندری : ص ۲۶۷۔

۲۔ کنج الاسرار : مرتبہ سید شرافت نوشاہی ، للشر القلم سادات نوشاہیہ

سائین ہال شریف ، ضلع گجرات ، ۱۳۸۳ھ۔

محمد نوشہ اپنی تصنیف مان لیا جائے تو ”کنج الاسرار“ اردو ادب کی تاریخ میں اپنے زبان و بیان کی وجہ سے ایک خاص اہمیت کی حامل ہو جاتی ہے۔

”کنج الاسرار“ ۱۰۶۵ھ اشعار پر مشتمل ہے اور ان اشعار سے شروع ہوتے ہیں

جس ذات کا اللہ باؤں اس کا تجھے باؤں ٹھاؤں  
کم ایک سے کین ہزار اتنے نام دھڑے کرتاؤں  
اتنے بیوں جس کے تاؤں کو نکر چوہا اس کا ٹھاؤں  
حق ہے باقی عالم قالی قالی کی تان زہی نشانی

آگے چل کر پیر و مرشد کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہیں :

طاعت اور جو پیر فرماوے اپنا کیا کچھ کام نہ آوے  
دارو وہ جو دیوے حکیم آپ دارو کیا کرے سقیم  
کلام خدا کی دارو کھاناں جس جاواں برحق کرواناں  
جو فرماوے تجھ کول پیر اس پر چلیں او ہو قہر  
بھلی خدا رسول کی خاطر یہ اسچھ ہیں کیتا ساگر

آگے وہ طریقے اور ریاضتیں بیان کرتے ہیں جن پر عمل کرنے سے انسان کامل بن جاتا ہے۔ یہ سب ریاضتیں حق کا واصل ہونے کے لیے ہیں :

کم کر اپنا آپ اے عارف جسے ہونا ہے حق کا واصل  
اس کا اسم ہے اسم خدا کیا ہو اس کی صفت ادا

زبان و بیان پر پنجاب کا مخصوص لہجہ اور ہندی زبان کے مخصوص الفاظ لطف دیتے ہیں۔ بحر بھی چھوٹی استعمال کی ہے جو ہمیں ذہن میں فیروز کے ”ہریت نامہ“ ، اشرف کی ”واجبہ باری“ اور ”لازم المبتدی“ میں ملتی ہے۔ میں بحر میراجی اور جام اور گجرات کے شاہ باجی نے استعمال کی ہے۔ اس بحر کی خوبی یہ ہے کہ احساس لہجہ کی وجہ سے شعر آسانی سے یاد ہو جاتا ہے۔ حاجی محمد نوشہ کا دور وہ دور ہے کہ ملائمت تصنیف کی لت لاتی صورتوں میں باری زندگی کا مرکز ہے اور شعرا ، صوفیا اور دوسرے اہل علم الہی افکار و خیالات کی تشریح و ترویج کر رہے ہیں تاکہ فیک و البانیہ کو بھلا کر معاشرے کی اصلاح کر سکیں۔

گیارہویں صدی ہجری میں شیخ عثمان جالندھری کا نام بھی قاریوں میں آتا ہے۔ یہ محمد الف لہی (م ۱۰۳۵ھ/۱۶۲۵ع) کے پیر بھائی تھے۔ ان کے بارے میں اور کچھ معلوم نہیں ہے۔ اکبر کے دور سے چلے یہ رواج عام ہو گیا تھا کہ فارسی کو شعرا کبھی کبھی ریختہ میں بھی طبع آزمائی کر لیتے تھے۔ ریختہ کی شکل یہ تھی کہ ایک مصرع فارسی کا ہوتا تھا اور ایک مصرع اردو کا

یا پھر نصف مصرع فارسی اور نصف اردو ہوتا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ شیخ عثمان بھی فارسی کے شاعر تھے اور رواج زمانہ کے مطابق کچھ کلام انھوں نے رشتہ میں بھی لکھا۔ ان کی وہ غزل جو دست برد زبانی سے محفوظ رہ گئی ہے، سوائے ردیف "آؤ پیارے حبیب" کے ماری کی ماری فارسی میں ہے۔ جہاں ملتا بخاری کی اسی قسم کی غزل ہم اس جلد کی فصل اول کے دوسرے باب میں درج کر چکے ہیں۔ شیخ عثمان کی غزل کے یہ ہیں شعر دیکھتے ہیں بے ماری غزل کے مزاج اور رنگ کا اندازہ ہو سکتا ہے :

عاشق دیوانہ ام آؤ پیارے حبیب  
از ہمہ یگانہ ام آؤ پیارے حبیب  
اے دل و دلی جان من دودن تو درمان من  
ذکر تو سامان من آؤ پیارے حبیب  
پر دل عثمان غریب رحمت خود کن قریب  
زانکہ تو هستی حبیب آؤ پیارے حبیب

اسی انداز کی ایک غزل شیخ جنید کی ملتی ہے جس میں آدھا مصرع فارسی کا اور آدھا اردو کا ہے۔ شیخ جنید کون تھے؟ یہ نامعلوم ہے لیکن رنگ سخن اور ایک ہی بیاض میں ہونے کے باعث قیاس کیا جا سکتا ہے کہ وہ شیخ عثمان کے دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ موضوع دلیا کی بے ثباتی ہے اور بتایا گیا ہے کہ سوداگر، منعم، رئیس، بادشاہ سب سرگئے اور اب ان کا نام و نشان بھی باقی نہیں رہا۔ اس غزل کے یہ دو شعر دیکھتے جو شیرانی نے "پنجاب میں اردو" میں دیے ہیں :

دلا لعل چہ من غمی کہ اپنی سبج نہیں ڈرتی  
چو روز مرگ در پیش است اتنی تند کیوں کرتی  
چہ مفروری دریں دلیا سدا من جگ نہیں رہتا  
ہمیں رہے کہ در پیش است یہی اس پتہ سے چلتا

لیکن کیا یہ کلام جنید ہی کا ہے؟ اس کے بارے میں کوئی حتمی رائے نہیں دی جا سکتی کیونکہ ایک بیاض<sup>۱</sup> مرقومہ ۱۱۲۸ھ/۱۷۱۵ع میں بھی ملتے شیخ فرید الدین کے نام سے درج ہے۔

۱۔ پنجاب میں اردو : ص ۳۱۵ - ۳۱۶

۲۔ پنجاب میں اردو : مضمون قاضی فضل حق ، طاہرہ اورینٹل کالج ، بیگمپور ،

فروری ۱۹۳۳ع ، ص ۵۸

اسی دور میں اسی رنگ کی ایک غزل منشی ولی رام کی ملتی ہے جن کی تخلیق ولی تھا اور جو دارا شکوہ کے مشیر خاص اور فارسی و عربی و ہندی کے شاعر تھے۔ یہ تین شعر دیکھتے کہ اس دور میں رشتہ کا رنگ اور ڈھنگ کیا تھا۔ اس نوع کی غزلوں کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اردو کچر فارسی کچر کے بطن سے پیدا ہو کر اب فارسی کی جگہ لے رہا ہے :

چہ دلداری دریں دنیا کہ دلیا سے چلانا ہے  
چہ دل بندی دریں عالم کہ سبز چوڑا جانا ہے  
قیا و چیرہ رنگین ہمہ از تن تو نکشاید  
رویں گے کفن کی چادر جو تیرا خاص ہانا ہے  
طلب دیدار مدارم کہ روز اول شفاء تھا  
بارو مت ولی رہا کہ آخر رام رہا ہے

۱۱۰۳۵ھ/۱۶۹۵ع میں محمد الف ثانی<sup>۲</sup> نے وفات پائی اور اسی سال افضل باقی ہی نے دار قافی سے کوچ کیا۔ بزرگمیر جہانگیر کی یاد شاہی تھی۔ افضل باقی ہی (م - ۱۱۰۳۵ھ/۱۶۹۵ع) نے "ہنک کہانی" کے نام سے ایک ایسی بلند پایہ نظم لکھی کہ یہ طویل نظم نہ صرف اس دور کی شاعری میں ایک بلند مقام رکھتی ہے بلکہ اردو ادب کی تاریخ میں بھی سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ اسی جلد کی فصل اول کے دوسرے باب میں ہم نے تفصیل سے اس نظم کا جائزہ لیا ہے۔ افضل باقی ہی فارسی و اردو کے بلند پایہ شاعر تھے اور فارسی شعر پر بھی یکجا قدرت رکھتے تھے۔ نعمتی ان کا پیشہ تھا۔ پختہ عمر کو پہنچے تو ایک ہندو لڑکی پر عاشق ہو گئے اور زہد و تقویٰ، گہر بار چھوڑ کر دیوانہ وار بھرے لگے۔ پھر کا جی اضطراب افضل کی "ہنک کہانی" میں رچ بس کر اثر افرینی کا جادو جگانا ہے۔

"ہنک کہانی" بارہ نامہ کی روایت میں لکھی گئی ہے۔ بارہ نامہ خالص ہندوی مشفہ سخن ہے۔ مسکرت میں اس کی کوئی روایت نہیں ملتی۔ یہ خیال کہ بارہ نامہ رت ورن کی ایک رو بہ تشویش پشت ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ رت ورن میں چار رتوں کا بیان ہوتا ہے اور بارہ نامہ میں پور نہیں ہے۔ پنجابی

۱۔ قدیم اردو ، جلد اول : مرتبہ مسعود حسین خان ، ص ۳۸ ، شعبہ اردو عثمانیہ یونیورسٹی ، حیدر آباد دکن ، ۱۹۶۵ع



ہولائی، برج، بھاشا، اودھی اور اُردو میں اس کی روایت ملتی ہے۔ کرو نرسہ صاحب میں بھی بارہ ماہے ملتے ہیں۔ بارہ ماہے کی ایک قندج طرز مسعود سعد سلمان (م- ۱۵۱۵/۱۲۱ ع) کے دیوان فارسی میں بھی ملتی ہے جسے وہ ”ہزلیاتِ شہورہ“ کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

”ہکٹ کہانی“ میں افضل نے ایک عورت کی زبان سے، جس کا پہا پردہ میں ہے، ہجر و اراق کی گوناگون کیفیات کا نقشہ کھینچا ہے۔ جو پہا سہند آنا ہے وہ ہجر کی آگ میں از سر نو جلنے لگتی ہے۔ اس نظم کی ایک خوبی یہ ہے کہ پہا پرہ کی کیفیت موسم کے مطابق بدلتی رہتی ہے اور ہر موسم میں پرہ کی ایک الگ کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔

”ہکٹ کہانی“ ایک مکمل نظم ہے جس میں وہ تسلسل موجود ہے جو طویل نظم کو اثر آفریں بنا دیتا ہے۔ نظم میں پہا کی ایسی روایت ہے جسے جنگل میں جتنے چشموں کی ہوتی ہے۔ لہجے میں ایسی شہاس ہے جو سچے عشق کی لذت سے پیدا ہوتی ہے۔ وہ زبان جو اس نظم میں استعمال ہوئی ہے دکھائی اُردو کے مقابلے میں زیادہ تازہ، زیادہ صاف اور سستہ ہے۔ اس کا مقابلہ غلامی کی مثنوی ”حیف الملوک“ بدیع الجبال“ یا مہدی کی ”چندر بدن و سہار“ سے کیجیے، جو کم و بیش اسی دور میں لکھی گئی ہیں، تو شمالی و دکھائی زبان کے فرق کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ پہا زبان ایک نئے سفیر کو پیہوں دکھائی دیتی ہے۔ نظم میں فارسی اشعار جگہ جگہ آئے ہیں۔ کہیں ایک مصرع اُردو میں ہے اور ایک فارسی میں، کہیں آدھا مصرع فارسی میں اور آدھا اُردو میں۔ لیکن پہا پہل بار یہ احساس ہوتا ہے کہ اُردو کا اپنا انفرادی رنگ قائم ہو گیا ہے جو زبان و بیان پر بھی غالب آ گیا ہے اور جس نے اب اپنی ایک شکل بھی بنائی ہے۔

جیسا کہ ہم نے کہا ہے، اثر انگیزی اس نظم کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ہوس کا سہند ہے۔ پرہ میں بھائی ناری تصور میں اپنے پہا کو دوسری عورتوں کے ساتھ دیکھتی ہے۔ اس تصور کے ساتھ ہی درد و غم اور بے قراری بڑھ جاتی ہے۔ احساسِ تنہائی سائب پتھو بن کر کاٹنے لگتا ہے۔ اس احساسِ فراق و بے کسی کو افضل اس طرح بیان کرتا ہے:

کربنِ عشرت پہا سنگ نارایانِ سب میں ہی کانہودا اکیلے بائے بازب  
ابھی سلاں مرا ”تک حال دیکھو ہمارے کے من کی فال دیکھو  
لکھو تعویذ پی آدے ہمارا وگرہ جائے ہے جیوڑا ہمارا

رے سیانو ہمیں ٹوٹا پڑھو رے پہا کے وصل کی دعوت پڑھو رے  
ارے گھر آ آگن میری بچھاوے اری مکھو کہان لک دکھ کہوں رے  
کہ بے جاں ہو رہی جا کر غیر لے کہ لک ہو جا، دولی کو جبر دے  
چلا دوس اے مکھو آبالہ کچھ واٹھ نہ سوئی سیج پر دل دار کے ساتھ  
ساگو آتا ہے تو آنسوؤں کا بار بندہ جاتا ہے۔ طرح طرح کے اندیشے دل میں  
پیدا ہوتے ہیں۔ ایک دن سو سو برس کا ہو جاتا ہے اور محبوب کی یاد فشران  
جاتی ہے:

نہ بھولے مجھ کو اک ساعت تری یاد نہیں تو نے کیا چٹکوں گئے شاد  
دعا بازی مسافر سول نہ کیجے اپنا دکھوا غریبوں کو نہ دھپے  
گیا سب جوتا بہات بہات نہ پوجیں یک ذرا تک آنے کے بات  
جہاں ماہن ہے اس دیس جہاں ارے یہ آگ تن من کی بھواؤں  
اگر غم ہے ہمیں میری آگن کا کرو کچھ نکر پیارے کے من کا  
اس دلچسپی کے ساتھ نظم بڑھتی رہتی ہے۔ زبان و بیان کے ارتقاء کے  
سلسلے میں ”ہکٹ کہانی“ غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے۔

یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر مولانا غنیمت کنجاہی (م- ۱۱۱۲/۱۴۰۰ ع) کا ذکر نہ کیا جائے۔ غنیمت کنجاہی اپنے وقت کے چمکے عالم اور فارسی کے مشہور شاعر اور انشا پرداز تھے۔ ”دیوان غنیمت“، ”مثنوی نیرنگر عشق“ اور ”انشائے غنیمت“ ان سے یادگار ہیں۔ فارسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے اُردو میں بھی شاعری کی۔ قاضی فضل حق نے بیاض ملوکہ پرولیسیر خیاچہ سے ان کی ایک رباعی نقل کی ہے جس میں رواجِ زمانہ کے مطابق، جو فارسی گو شعرا سے مخصوص تھا، اُردو و فارسی، رختہ کے انداز میں لکھی ہے:

جو گئے داد دل بہ کلیدان رنگر او ہمجو رنگر تافردان  
گفتش ”زیرا باز لالہ ہے“ گداز داغ دل کہ ”پاپو، ناں“  
اس رباعی میں اُردو کے صرف دو جملے ہیں لیکن ان سے اس دور کی زبان اور لہجے پر روشنی ضرور پڑتی ہے۔

ناصر علی سرہندی نے ریختہ کی طرف بھی توجہ کی اور اردو شاعری میں دکنی روایت، اسلوب اور موضوعات کی پیروی کی۔ اسی لیے اگر ان کے کلام کو دکنی شعرا کے کلام میں ملا دیا جائے تو اسے شناخت کرنا دشوار ہوگا۔ فارسی شاعری ان کی القابات کا طرز امتیاز تھی۔ اردو شاعری زمانے کی ریت کا اظہار تھی۔ اس میں کسی اقتراذیت کی تلاش کرنا لاحاصل ہے۔ وہ بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے اور اپنے زمانے کے مقبول و منفرد شعرائے فارسی میں شمار ہوتے تھے۔ انہوں نے اردو میں شاعری کی تو ضرور ہے لیکن اسے کوئی اہمیت نہیں دی۔ اسی لیے ان کا اردو کلام دست برد زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا۔ پروفیسر شیرانی نے ”پنجاب میں اردو“ میں ان کی لمبی غزلیں دی ہیں (لیکن ضمیمہ) شیرانی پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں محمد اکرام چغتائی کو ان کے تین ریختہ، جو چراغ، شمع اور چھتری سے مشابہ ہیں، کے علاوہ تین غزلیں اور بھی ملی ہیں۔

ناصر علی سرہندی کے اردو کلام میں یہ چند باتیں قابل توجہ ہیں :

- (۱) ان کی اردو شاعری پر بھی فارسی شاعری اور اس کے موضوعات اور رمز و کنایہ کا اثر غائب ہے۔
- (۲) بہت سے دوسرے شعرا کے مقابلے میں ان کے زبان و بیان پر فارسی لڑائی اور بندشوں کا اثر زیادہ ہے۔
- (۳) موضوع، سخن عشق ہے اور دکنی شاعری کی روایت کی طرح عیوب کے حسن و جمال، ناز و ادا اور خد و خال کی تعریف شاعری میں نمایاں ہے۔ جیسا کہ ہم دکنی ادب کے مطالعے میں لکھ چکے ہیں، یہ موضوعات اس دور کی شاعری میں عام تھے اور صاف غزل فقط عیوب سے مخاطب ہونے اور عیوب سے باتیں کرنے کے لیے ہی استعمال کی جاتی تھی۔ اس کے علاوہ دوسرا موضوع تصنیف تھا جس نے سارے معاشرے میں ایک سرکاری حیثیت اختیار کر لی تھی۔ ناصر علی سرہندی کے ہم عصر مرزا عبدالقادر پیدل شاعری میں سونہانہ و طبعیاتیہ خیالات کے لیے ان مشہور تھے۔

یہ وہ دور ہے کہ فارسی کا طوطی اب بھی سارے ہر عظیم میں بول رہا ہے لیکن ساتھ ساتھ ہائے اردو کی آواز بھی دلوں کو سہ رہی ہے۔ ناصر علی سرہندی (۱۰۸۸-۱۱۰۸ھ/۱۶۳۸-۱۶۹۹ع) اس دور کے عظیم المکتب شاعر ہیں اور دکن میں اردو کے چرچے کی وجہ سے کہہ گا، اردو میں بھی سبق سخن کر رہے ہیں۔ ولی دکنی سے ناصر علی کی ملاقات بھی تذکروں میں مذکور ہے<sup>۱</sup>۔ ”آبِ حیات“ میں بھی محمد حسین آزاد نے اس ملاقات کا ذکر کیا ہے<sup>۲</sup>۔ یہ بھی مذکور ہے کہ ولی نے ایک شعر میں ناصر علی پر چوٹ کی تھی جس کا جواب یا تو خود ناصر علی نے یا پھر اس کے کسی شاگرد نے دیا تھا۔ ولی نے کہا تھا :

ابھار کر جا بڑے جوں مصرع برق اگر مصرع لکھوں ناصر علی کون  
اس شعر کا جواب اس طرح آیا :

باعجاز سخن گر اوڑ چلے تو ولی ہرگز نہ پہنچے گا علی کون<sup>۳</sup>  
اس زمانے کی ریت کے مطابق علم و ادب کی سرپرستی لوہیوں اور رئیسوں کا شہوہ تھا۔ ناصر علی سرہندی بھی ساری عمر کسی نہ کسی رئیس یا نواب کے دامن سرپرستی سے وابستہ رہے۔ شروع میں سبب لال سے وابستہ رہے اور ۱۰۸۹ھ/۱۶۸۸ع میں عالم گیر کے لشکر کے ساتھ یجاپور پہنچے اور نواب ذوالفقار خان نصرت جنگ کے ملازم ہو گئے۔ اس کے بعد دکن سے دہلی آئے اور ۱۱۰۸ھ/۱۶۹۹ع میں داعی اجل کو لبیک کہا۔

ان کے حالات سے پتا چلتا ہے کہ جب ناصر علی دکن پہنچے تو شاہ کے برعکس وہاں اردو شعر و سخن کا چرچا عام تھا۔ ولی کی شاعری کا طوطی بول رہا تھا اور ان کو نئے سیار سخن کا منفرد نمائندہ سمجھا جا رہا تھا۔ اس زمانے میں

۱۔ خزینۃ العلوم : از درگا پرشاد نادر، ص ۴۹، لاہور، ۱۸۷۹ع۔

۲۔ آبِ حیات : ص ۹۴-۹۳۔

۳۔ یہ شعر دیوان ولی قلی مکتوبہ ۱۱۶۱ھ/۱۷۵۰ع، مخدوم پنجاب پبلک لائبریری کے ورق ۵۵ الف پر اس طرح سے ملتا ہے :

ز اعجاز سخن گر اڑ چلے تیں نہ پہنچے گا ولی ہرگز علی کون  
اور کاتب کے علاوہ کسی اور کے قلم سے یہ عبارت درج ہے : ”مگر یہ شعر عزیز اللہ دکنی کے دیوان میں بھی درج ہے۔“ جواں اردو نامہ، شمارہ ۲، مضمون ”دیوان ولی“ از محمد اکرام چغتائی، ص ۵۲۔

۱۔ پنجاب میں اردو : (مزید تحقیق) ص ۳۷۸ تا ۳۸۰، مطبوعہ سائنس ”مفتون“ ۱۹۶۹ع، لاہور۔



چراغ سے متعلق رشتہ میں ناصر علی نے بیان کیا ہے کہ محبوب کی آمد آمد ہے اور اسی لیے اُس نے آنسوؤں کا قہر ڈال کر اور ہلکوں کی بیاں بنا کر لکھوں کے چراغ روشن کر رکھے ہیں۔ موضوع اس رشتہ چراغ کا بھی محبوب ہے لیکن سارے اشارے چراغ سے لیے گئے ہیں۔ چراغ جو برہ کی علامت ہے، وہ فراق کا اشارہ ہے۔ اسی طرح دوسرے رشتہ میں شمع کے اشارے سے اپنے جذبات فراق کا اظہار کیا گیا ہے۔ وہ فراق محبوب میں شمع کے مانند جل رہی ہے :

ساجن کے عشق بتی آگنی میں ہوں میں بتی  
میں موم کی ہوں بتی مجلس بھیر تہلوں کی  
لالن جو دیکھوں اپنا میں سب کا چھوڑوں جینا  
نا لبتہ جیکوں سینا ساجن سوں جا رلوں کی

پوری غزل میں شمع کے اشاروں سے جذبات ہجر و اضطراب بیان کیے گئے ہیں۔ رشتہ جیسی میں جیسی کے اشاروں سے تمنائے وصل کا اظہار کیا گیا ہے۔ جیسی کہلنے کے لیے وہ اپنے محبوب کو گھر بلا رہی ہے اور اپنے بدن کی بساط کو محبوب کے سامنے بچانے کے لیے آتا ہے :

کہیں کاؤں جیسی کے شہ اپنا گھر ہلاؤں کی  
بساط اپنا بدن کر کر جا ہاسا لڑھاؤں کی  
اگر جیتے میرا ساجن نہ کچھ غم ہے میرے دل کوں  
جو بازوں کی سجن آئے سجن کی میں کہاؤں کی  
پڑیں جب (کذا) دس جیکوں لیاہوں گوت اپنی کوں  
کروں شادی جیتیں اوپر دہری اپنی گندھاؤں کی  
کہا شاعر علی نہیں ہوں کہ جیتے ہار ہے معنی  
اگر پاؤں ایمان اپنا تر واری وار جاؤں کی

ہندوی شاعری کی روایت کے مطابق ان تینوں رشتوں میں اظہار جذبات صورت کی طرف سے کیا گیا ہے۔

ناصر علی کے معلوم اردو کلام میں دو باتیں اور بھی قابل ذکر ہیں : یہ وہ دو دھارے ہیں جو بیک وقت ہر شاعر کے ہاں کہیں دب کر اور کہیں ابھر کر سامنے آتے ہیں :

(۱) ناصر علی کے ہاں کچھ اشعار ایسے ہیں جن میں خالص دکنی اسلوب

اور لہجے میں اظہار جذبات کیا گیا ہے۔ اس اسلوب پر بجا پوری اسلوب کا رنگ غالب ہے۔ اس میں ہر اقویٰ و مستحکم الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ ایسے اشعار میں الجھو، اکھیاں، تین، کاری، کھل، ساجن، کارے، پیتر، بلنا، سرین، سوں، ستی، کشی، اوٹھل، دوارے، کارن، تھانا، پگ، کر، کیسی، ستی، لالن، آوے، نے، جیس، نہ، کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ فارسی اور عربی الفاظ بھی بکڑی بکڑی تذبذب شکل میں آئے ہیں۔ تلمذ میں مشترک الفاظ کو ساکن اور ساکن الفاظ کو متحرک استعمال کیا گیا ہے۔ قدیم اردو میں عربی فارسی الفاظ کی جڑی مروجہ و مستعمل شکل تھی۔ رشتہ چراغ، رشتہ شمع اور رشتہ جیسی اس اسلوب کی مثالیں ہیں۔

کچھ کلام ایسا ہے جس میں عربی و فارسی الفاظ کی کثرت ہے اور ان لفظوں نے غزل کے رنگ کو بدل دیا ہے۔ رمز و کنایہ اور اشارے بھی فارسی سے لیے گئے ہیں : مثلاً یہ غزل دیکھئے :

سجن کے حسن کا قرآن پڑھیا ہے میں نظر کر کر  
نہیں ہاں غلط اومن میں دیکھیا زہر و زہر کر کر  
نرسے نجم کا مجھے سرین پوہا ہے کافیہ کافی  
شرح سناؤں درس میں سوں حسی ہے اس ہار کر کر  
معلق اور بیان بھیر بدیع اس کو سمجھتا ہوں  
بڑھی ہے حسن نرسے کی مظلوم جی فکر کر کر  
کلام العشق ہنسا کوں سنا حکمت سوں منطقی ہوں  
وگرنہ اس مظلوم کوں رکھا تھا مختصر فکر کر  
اصول اور بندہ کب تک بھروں تکمیل اسے یاری  
بدایہ عشق کا غالب ہو یا مجھ پر اثر کر کر  
بکریہ دوتے ساجن کے ہوہا ہندا خط مستقیم  
لوا ملکر سہاوی بکر موران بکر کر کر  
جرم نقد کاروان کا سن علی ان شوخ بے پروا  
کیا ہے ہار ستی کا ولے عزم سفر کر کر

ناصر علی کے ہاں یہ دونوں دھارے خائفہ خائفہ بہہ رہے ہیں۔ اسی لیے ولی دکنی کی طرح یا اپنے فارسی کلام کی طرح وہ اردو میں کسی انفرادیت کا رنگ نہیں جانتے۔ ہمیشہ مجموعی ناصر علی کی شاعری ولی دکنی کے ابتدائی دور کی شاعری کے رنگ سے زیادہ قریب ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے فارسی شاعری میں غیر معمولی اہمیت رکھنے کے باوجود اردو شاعری کو اہمیت دے کر اس روایت کو بھی آگے بڑھانے میں خدمات انجام دی ہیں۔

جی کام اس دور میں شاہ مراد بن قاضی جان ولد (م۔ ۱۱۱۳ھ/۱۷۰۲ع) نے انجام دیا۔ مراد نام کے کئی بزرگ گزرتے ہیں۔ ایک سید شاہ مراد ہیں جو لہرہ اسماعیل خان کے قریب ایک گاؤں تولدا میں مدفون ہیں اور جن کے پیر و مرشد سلطان نورنگ شاہ خلیفہ سلطان بابو ہیں۔ ایک شاہ ولد مراد شریکوہری ہیں جن کی وفات ۱۱۷۶ھ/۱۷۶۲ع میں ہوئی۔ ایک اور بزرگ مراد شاہ لاہوری (م۔ ۱۲۱۵ھ/۱۸۰۰ع) ہیں جن کا مزار شاہدرہ میں ہے اور جن کی تصانیف اردو "قامہ مراد"، "سراۃ المسحورین"، "دیوان مراد" اور "سکینہ قائدہ" وغیرہ ہیں۔ مراد شاہ لاہوری کا ذکر آئندہ صفحات میں آئے گا۔ زیر مطالعہ شاہ مراد ناصر علی کے معاصر ہیں اور اپنے زہد و تقویٰ اور فیض عام کی وجہ سے ان کا مزار آج تک مرجع شقائق ہے۔ یہ عام طور پر بابا صاحب کے نام سے پکارے جاتے ہیں۔ ایک شعر میں اپنے وطن کی طرف اس طرح اشارہ کیا ہے :

سب دانگل نے لیلاب کٹان دھن گھنٹی نے پٹھوار کٹان

چھپے خوبان لکھ ہزار کٹان ہے خانیور اپنا دہس بنان

خالق حد چلی نے اپنی مشوی سب الملوک میں اُن کا ذکر اس طرح کیا ہے :

شاہ مراد جنے دے کتھے سخن مرادان والے

محبوبان دے گھٹ لہاون واہ مستان دے چالے

شاہ مراد فارسی، اردو اور پنجابی کے شاعر تھے۔ اُن کے کلام کو ہم اس

۱۔ "کلام شاہ مراد خانیوری" : مرتبہ انوار بیگ اعوان، صفحہ ۳۱ اور ج ۱ بزم ثقافت چکوال ضلع جہلم، ۱۹۶۶ع۔ اس سے پہلے "گلزار شاہ مراد" کے نام سے سراج الدین بن قاضی فیض عالم نے ۱۹۰۸ع میں ان کا کلام شائع کیا تھا اور اس کے بعد ۱۹۶۶ع میں اردو مجلس چکوال نے کلام شاہ مراد کے نام سے ان کے فارسی، اردو اور پنجابی کلام کو شائع کیا۔

طرح تقسیم کر سکتے ہیں :

۱۔ وہ کلام جو فارسی میں ہے ۔

۲۔ وہ کلام جو اردو میں ہے ۔

۳۔ وہ کلام جو پنجابی میں ہے ۔

۴۔ وہ کلام ریختہ جس میں ایک مصرع فارسی میں ہے اور ایک اردو میں ۔

۵۔ وہ کلام جس میں ایک مصرع فارسی میں ہے اور ایک پنجابی میں ۔

پنجابی کلام ہر بھی قدیم اردو کی چھاپ گہری ہے ۔ ہمیشہ مجموعی کلام کا رنگ عاشقانہ ہے ۔ ان کی شاعری میں کلمات کے باوجود صاف اشعار بھی نظر آتے ہیں :

پسنا سیاہ دلی ہے ، رونا صفائے باطن

بے سول سوزِ آمو ہے خوب نقد من کیا

کریو طواف کعبہ اکبر مکہ ہے پاس لہرے ؟

حج کا سفر بڑا ہے نزدیک سے مژن کیا

بر دم جو آوے حق سے عالم ہوئے معطر

عنبر کیا سخن کیا اور نافہ سخن کیا

دلبر جو ہو ہووے من جاوے یا جدا ہو

بن یار حق ہمیشہ اور میت کیا سخن کیا

شاہ مراد مہری لہرا دیدار مجھ کو

رین دیکھنے سے تیرے جینا جس رین کیا

اکثر قدیم شعرا نے ذیل کی زمین میں طبع آزمائی کی ہے ۔ اس زمین میں شاہ مراد کے چند شعر بھی دیکھئے :

بر بات تیری ہے فکر یا شہد شیریں ہے سگر

یا کور سکونوں یا گھر یا بھول ہے گلزار کا

جان مول دل کا یار ہے دیگر مرادش زار ہے

آیا مرا درکار ہے دیدار اُس دلدار کا

شاہ مراد کی شاعری کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ پنجاب میں اردو زبان اب کس رنگ میں رنگ گئی ہے ۔ ان اشعار کو پڑھ کر قدیم شعرا اور ولی دکنی کے



رنگ کی جوں کی دیکھائی دیتی ہے :

تب دل کیا چمن سے جب شکوہ دیکھا سجن کا  
خوش طرح سے کھڑا قد کیا سرو ہے چمن کا

انکھیں تیری سہابی ظالم نہیں عدل کچھ  
نویاد کنوچ میری آخر بڑی ہے ہر ہر  
جو عشق ہے سو ایمان کچھ لرق تابی لا شک  
عاشقی چلا مگر ہر لکھو میری فیر ہر

کیا صورت تیری جیسی سجن کی حق بتائی ہے  
کیا لالت پڑا شوخا قیامت روز آئی ہے

یا رہا ملے بچھے وہ جو چاند سے عجب ہے  
جب چن سجن کا جگ میں سورج کی جوت کیا ہے

شراب پر خودی سے مست ہو از آن اور ہر دم  
نشہ وحدت میں سرخوش ہو کے کثرت کو بھلاتا جا

اب کیا کرتے کھوڑے جیسا جب آنکھوں سے وہ دور ہوا  
تن نکڑی چل آگن نبی سب سینہ گرم تھوڑ ہوا

وہ قد ہوا کیا قیامت ہے یا شعلہ نور کمر است ہے  
وہ قیامت نہیں قیامت ہے یا دھرم بڑی یا شور ہوا

شاہ مراد کی اردو شاعری میں وہ سارے موضوعات مثلاً جذبات عشق ،  
عزیز خد و خال محبوب اور تصوف موجود ہیں جو اس دور میں سارے ہر عظیم  
کی اردو شاعری میں نظر آتے ہیں ۔ پنجاب کے دور افتادہ مقام پر بیٹھے ہوئے اسی  
شاہ مراد اردو شاعری کی عام تھریک سے وابستہ ہیں ۔ اس بات سے یہ اندازہ کیا  
جا سکتا ہے کہ اردو شاعری کی تھریک شاہ سے جنوب تک ہر عظیم کے کوئے

کوئے میں پہنچ گئی تھی ۔

شاہ مراد کا دور اورنگ زیب عالمگیر بادشاہ غازی کا دور ہے ۔ اسی  
زمانے میں ان کے ایک اور معاصر میر عبدالواسع پانسوی کا ذکر آتا ہے جو تاریخ  
ادب میں "غرائب اللغات" کے مصنف کی حیثیت سے مشہور ہیں ۔ معلوم ان کا  
پیشہ کیا ۔ طلبہ کے قواعد کے لیے انھوں نے بہت سی کتابیں لکھی ہیں جن میں رسالہ  
عبدالواسع ، شرح بوستان ، شرح زلیخا اور حیدر باری معروف بہ "جان پہچان"  
مشہور ہیں ۔ "غرائب اللغات" بھی "جان پہچان" کے سلسلے کی کڑی ہے جس  
میں اسیے اردو الفاظ کے معنی بیان کیے گئے ہیں جو فارسی لغات میں نہیں ملتے ۔  
یہ اردو زبان کی چلی لغت ہے ۔ تقریباً نصف صدی بعد جب سراج الدین علی خان  
آرزو (۱۶۸۷ء - ۱۷۵۷ء) نے غرائب اللغات کو بنیاد بنا کر اپنی لغت "نواذر الانفاظ"  
کے نام سے تالیف کی تو "غرائب اللغات" کی تالیف کا مقصد بیان کرتے ہوئے  
لکھا کہ "لغات ہندی کہ فارسی یا عربی یا تبری آن زبان زدی اہل دیار کمتر بود  
در آن معنی آن معروف لمسودہ" ۔ عبدالواسع پانسوی نے یہ لغت تدریسی ضرورت  
کے لیے لکھی تھی جس کا مقصد ابتدائی جماعت کے طلبہ کے ذہن میں معنی کی ایک  
پتلی سی تصویر ابھارنا تھا ۔ اسی لیے لفظوں کے باریک فرق کو واضح کرنے کی  
کوشش نہیں کی گئی ۔ اس لغت میں اردو زبان کے الفاظ اسی املا میں لکھے گئے  
ہیں جس طرح وہ عام طور پر بولے جاتے تھے ؛ مثلاً جوشہ (زوشہ) ، رھل (رحل) ،  
چرکھی (چرخہ) وغیرہ ۔ "غرائب اللغات" اردو لغت نویسی کا نقش اول ہے ۔ اگر  
اس لغت کو ہم جدید فن لغت نویسی کے معیار سے دیکھیں گے تو ہمیں یقیناً  
سایوس ہوگی ۔ کسی فن کے نئی کام کو شروع کر کے اس کی بنیاد ڈالنے ہیں اور  
آنے والی نسلیں اس کام کو آگے بڑھا کر اسے پایہ تکمیل تک پہنچاتی ہیں ۔ یہی  
ابتدائی کام میر عبدالواسع پانسوی نے انجام دیا اور اس اعتبار سے ان کی اہمیت  
ہمیشہ قائم رہے گی ۔ اس لغت کے مطالعے سے اس دور کی زبان اور الفاظ کے  
استعمال کی داستان منی جاسکتی ہے ۔ کسی زبان میں لغت کی ضرورت اس وقت  
پیش آتی ہے جب وہ ارتقا کے منازل طے کر کے ادبی و علمی سطح پر استعمال کی  
جائے لگی ہو ۔

۱۔ نواذر الانفاظ : مؤلفہ سراج الدین علی خان آرزو ، مرتبہ ڈاکٹر حید عبداللہ ،  
ص ۳ ، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ، ۱۹۵۱ء ۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں "اردو زبان اس صوبے میں اتنی مقبول رہی ہے کہ غوث اہل پنجاب نے اس زبان میں تصانیف لکھ کر "سوروی اسحاق لاہوری کی تالیف "شرح الصبیان" کا ذکر بھی ہم چلے کر چکے ہیں جو شاہجہان کے دور میں ۱۰۵۰ھ/۱۶۴۰ء کے قریب تالیف کی جاتی ہے۔ عبدالواسع کی "حند باری" بھی اس تصانیف سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ "حند باری" میں عربی فارسی اور اردو کے ہم معنی الفاظ اشعار میں بیان کیے گئے ہیں تاکہ طلبہ اردو کی مدد سے عربی فارسی الفاظ یاد کر سکیں۔ حند باری، جو خالق بازی سے زیادہ مفید کتاب ہے، تین زبانوں کا تصانیف ہے؛ جیسا کہ میر عبدالواسع نے خود بیان کیا ہے:

عبدالواسع سے یہ کتاب تین زبانوں کی ہے تصانیف

اس کتاب کو پڑھ کر ایک تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ صاحب کتاب کو طلبہ کی ضرورت، رجحان اور مزاج کا پورا اندازہ ہے اور دوسرے یہ کہ اس میں سلفانہ صلاحیتیں اعلیٰ درجے کی ہیں۔ وہ اشعار کو اس انداز سے لکھتے ہیں کہ طلبہ انہیں آسانی سے یاد کر سکیں؛ مثلاً "فارسی باب مصداق" کے یہ چار شعر پڑھ کر آپ میر عبدالواسع کے ساتھ و مفید انداز بیان کو محسوس کر سکیں گے:

خوالدن	خوشن	قمیدن	جانو	پڑھنا	لکھنا	سمجھنا	مانو
آوردن	بردن	سوختن	کھٹے	لانا	ایجانا	چلاتا	کھٹے
پڑن	سودن	شالیدن	جان	ہکانا	گنہنا	کھینچنا	جان
لانغن	بالغن	ماخن	چانو	ہانٹنا	ہٹنا	ستارنا	مانو

یہی رنگ بیان باری تصنیف میں جاری و ساری ہے۔

اسی دور میں ہمیں ایک لیز اور جان دار آواز سنائی دیتی ہے؛ یہ آواز اس دور کے بہت مشہور اور بہت بدنام شاعر میر جعفر زلی (م - ۱۲۵۰ھ/۱۷۳۹ء) کی ہے۔ میر جعفر زلی نارتول کے رہنے والے تھے لیکن زندگی کا بیشتر حصہ الہوں نے دلی میں گزارا۔ ملازمت کے سلسلے میں شہزادہ کلم بخش کے سواروں میں دکن میں بھی رہے۔ ان کی زندگی کے حالات کم و بیش نامعلوم ہیں۔ ادھر ادھر سے جو حالات ملتے ہیں وہ سب قیاسی ہیں اور کلام کو مابینے رکھ کر دلچسپ حکایات کی شکل میں بیان کیے گئے ہیں۔

لسانی، فنی اور تاریخی اعتبار سے جعفر کا کلام غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ غزل گو الہوں نے اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ نظم گو اور مثنوی گو ذہینے اپنے خیالات کو پیش کیا ہے۔ ان کے کلیات میں فارسی کلام بھی ہے اور اردو کلام بھی لیکن فارسی میں اردو اور اردو میں فارسی بدل کر ایک کھچڑی سی بن گئی ہے۔ میر جعفر زلی اس دور کا واحد شاعر ہے جو اپنے دور کا نمائندہ اور اس دور کی تہذیب و معاشرت کا ترجمان ہے۔ میر تقی میر نے انہیں "مادرۂ زبان و اصویہ" دوران" کے الفاظ سے یاد کیا ہے۔ لہجہ نرائن شفیق نے "دریہ دین و شرح مزاج"۔ اشعار عالیگیر" کے الفاظ میں ان کا ذکر کیا ہے۔ فخرت اللہ شوق نے "چند شخص اصویہ" روزگار لسانی بدظہور لہمدہ" اور قائم چاند پوری نے "ککلاش در عوام شہرت نام داشت" کے الفاظ سے جعفر کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے۔ جعفر زلی اپنے فن کا پہلا اور آخری آدمی تھا۔ اس کے فن کی سب سے داد دی ہے۔ اس زمانے میں جب انتشار چاروں طرف پھیلا ہوا تھا، روز روز بادشاہ بدل رہے تھے، صدیوں پرانی تہذیب کی بنیادیں ہل چکی تھیں، میر جعفر زلی نے ہجو، طنز اور زلی کے ذریعے اس معاشرے کو توجیہ کرنے اور زوال کا احساس دلانے کی کوشش کی ہے۔ اس سطح پر اس نے کسی کو نہیں ہٹا۔ فرخ سیر تخت پر بیٹھا تو اس نے بادشاہ کا "ہکتہ" یوں لکھا:

ہکتہ زد ہر گندم و مولہ و ستر بادشاہے تسمہ کل قترخ سیر

یہ ہکتہ سچائی کی آواز تھی؛ غزانہ خالی تھا، بد نظمی اور زیادات کا دور دورہ تھا اور معاشی حالات ابتر تھے۔ ایسے میں بادشاہ ایسا ہکتہ جاری کرتے تھے لیے سونا چاندی کہاں سے آتا۔ ظاہر ہے ایسے دور میں "گندم و مولہ و ستر" پر ہی ہکتہ جاری کیا جا سکتا تھا۔ فرخ سیر تک یہ ہکتہ پہنچا تو اس نے جعفر زلی کو قتل کر دیا۔

۱۔ نکات الشعرا: ص ۴۱۔

۲۔ چشتی شاعر: ص ۶۷۔ ۶۸۔

۳۔ طبقات: ص ۲۰۔

۴۔ مخزن نکات: ص ۱۳۔

۵۔ تذکرہ شورش: ص ۱۶۳۔

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد دوم، ص ۱۲۲، مجلس ترقی ادب لاہور۔

۲۔ غلطوہ: انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔



جعفر زلیٰ حاضر جواب ، بے باک ، نثر اور صاف گو انسان تھا ۔ حقائق اس کی سب سے بڑی خوبی تھی اور سچ کی یہی کڑوی گولی معاشرے کے حلق سے خوش آفرین تھی ۔ جعفر کی آواز ایک ایسے انسان کی آواز ہے جو اپنی آنکھوں سے معاشرے کی گہری ہونی دیوار کو دیکھ کر غم و غصہ میں زور زور سے تپنے لگا رہا ہے ۔ وہ اس لیے جھپٹ رہا ہے کہ آپ کو لائے ۔ وہ اس لیے چیمٹا اور چٹکھاتا ہے کہ معاشرے کے پھرے کانوں تک اس کی آواز پہنچ سکے ۔ ایک ایسے معاشرے میں ، جہاں لوگ اندھے ، پھرے ہو گئے ہوں ، زلیٰ کا طرز اظہار ہی مقرر ذریعہ ہو سکتا ہے ۔ جعفر اپنی ہجو و زلیٰ کا جواز بھی یہی دینا چاہتا ہے :

اے ایں ہجو از زان حرم و ہواست دل آزار را ہجو کردن رواست  
التشاعر کے گہرے کٹھن سے جس طرح معاشرے کو اپنی لیٹ میں لے لیا تھا اس کی داستان تاریخ کے صفحات پر پکھری پڑی ہے ۔ اخلاقی قاسم ہے معاشرے میں باقی نہیں رہی تھی ۔ اس پس منظر میں جعفر زلیٰ کی آواز سننے کو وہ بامعنی معلوم ہوتا ہے :

گیا اخلاص عالم سے ، عجب یہ دور آیا ہے  
گورے سب خلق ظالم سے ، عجب یہ دور آیا ہے  
پت سے نکر جو جانے اسی کو سب کوئی مانے  
کھرا کہوٹا نہ پہچانے ، عجب یہ دور آیا ہے  
چغلی کرتے پھری گھنے ، پھل کرتے پھری پھلنے  
دھل کرتے پھری دھلنے ، عجب یہ دور آیا ہے  
نہ پاروں میں رہی باری ، نہ پھانپوں میں ولاداری  
محبت اٹھ گئی ساری ، عجب یہ دور آیا ہے  
پت لڑکے پھری کول کہ دہلی ڈھولنے سوتی  
مراویں کٹوں بے دلی ، عجب یہ دور آیا ہے

اس دور میں نوکریوں کا کیا حال تھا ؟ یہ بھی میر جعفر زلیٰ کی زبانی سنئے :

صاحب عجب پیداد ہے ، محنت پسہ ارباد ہے  
اے دوستان فریاد ہے ، یہ نوکری کا حظ ہے  
ہم نام کون اسوار ہیں ، روزگار میں بھڑار ہیں  
بارو ہمیشہ خوار ہیں ، یہ نوکری کا حظ ہے  
نوکر نڈائی خان کے ، محتاج آدمی نان کے  
تابع ہی ہے ایمان کے ، یہ نوکری کا حظ ہے

’دلے ٹو جھپٹے ڈے جن کی ’مدیں گڈ میں دے  
بازار کے اٹھتے ہنسے ، یہ نوکری کا حظ ہے

میر جعفر اپنی نعلی کلاسی کی وجہ سے بدنام ہے لیکن اس کی شاعری کو اس زمانے سے دیکھنے کو اس کے نقیبوں میں آنسوؤں کا احساس ہوتا ہے ۔ اس کی شاعری میں اس دور کی روح اوتلی نظر آتی ہے ۔ وہ روح جو مسخ ہو چکی ہے اور جس میں زندگی کا حوصلہ باقی نہیں رہا ہے ۔ اس لیے جب وہ معاشرے کو آئینہ دکھاتا ہے تو اس میں غم و غصہ ہے ، دالتوں کو پسے اور ہونٹوں کو کاشے کا چغہ ہوں شامل ہو جاتا ہے ۔ اس وجہ سے اس کی زبان میں ٹھونکنے ، کالے اور ٹھونہورنے کی قوت کا احساس ہوتا ہے ۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد معاشرے میں جو کچھ ہوا اس کی داستان جعفر نے اس کے مخصوص الفاظ میں سنئے :

صدائے توپ و ہندوق است ہر سو یمن اسباب و ہندوق است ہر سو  
چہاچوٹ و پھانپٹ است ہر سو کٹاکٹ و لالٹ است ہر سو  
ہر سو مار مار و دھاڑ دھاڑ است اوچھل چال و تیر خیر کٹار است  
زمانہ جنگ میں بادشاہوں کی یہ حالت ہو گئی ہے :

زپہ شام شاہان ، کہ روز وغا نہ ہلند نہ چنید نہ ٹلند زجا

میر جعفر زلیٰ کے کلام کو ہم چار حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں :

(۱) وہ حصہ جس میں بے ثباتی ، دہر ، پیری اور بڑھاپے ، بے وفائی اور نکر و غریب کو موضوع بنایا گیا ہے ۔ اس کلام میں سنجیدگی ہے اور بیان میں دود اور خلوت بھی ۔

(۲) وہ حصہ جس میں اس زمانے کے حالات پر روشنی ڈالی گئی ہے ۔ یہاں وہ بے خوف و خطر اپنی ہر بات کو نہایت بے باکی اور سچائی سے بیان کر دیتا ہے ۔ یہاں اظہار میں قہش اور غیر قہش ، سبقت اور غیر سبقت الفاظ کا کوئی الگ الگ تصور نہیں ہے ۔ جعفر کی مشہور ”ظفر اللہ بادشاہ عالمگیر عازی“ کو اس سلسلے میں پیش کیا جا سکتا ہے ۔ بادشاہ کی تہذیب وہ ان الفاظ میں نکرتا ہے :

زپہ خداک اورنگ زیب پالی در اللہ دکنی بڑی کھلیلی  
دواں پور مالی و ضعف بدن چانی دھاجو کڑی دو دکن  
مہالول ، چودھالے بے بدل چو انبر ز قائم چو پورت اٹلی  
دون دھرتے چون بیم اوجہ گئے جیل مار کر سب پلینہ گئے

آگے چل کر اس انتشار کے اصل وجہ یعنی اورنگ زیب کے بیٹوں کے بارے میں لکھتا ہے :

اگر اتفاق جوانان شود بیک لعظم سب سے کتا شود  
و لیکن و ناکس مشاقی پسر محمود ابتر سپہر ہند  
سگرچہ کہاں ڈال کر تین کون کھاوا کیا شام ہرین کون  
جہاں ہوئے ایسے کلچہن کوٹ لگے باپ کے سونہ کانک دیوہوت  
دگر شاہ اعظم ہوئے بے غیر بہ و سرائی انداخت کار ہند  
عسیت زائد و مردم کشند بہ این کار و اطوار تاہم خوشند  
شب و روز مشاق ٹھٹھ تال کا گرفتار عاشق مشک چال کا  
سدا دیکھتا دیکھتا ہو رہے پڑھا کر شامست ہو سو رہے  
رہے رات دن . . . کے ذکر میں بہ لہو و لعل . . . کی فکر میں  
سوم معدن در و کار اساد رگ تیرچوں شرلوں پر کشاد  
چہارم پسر گوشتی کا جینا برع میں رہے بیوں . . . میں . . .  
جہاں مبتذل الفاظ صرف طنز کے لیے نہیں آ رہے ہیں بلکہ جذبات  
کی صحیح عکاسی کر رہے ہیں۔ ان الفاظ کے ذریعے چھٹی بیوی  
حلیقت کا پردہ لاش کیا جا رہا ہے۔

(۳) وہ حصہ جس میں میر جعفر زلی نے ظالم حاکموں، جاہل حکمرانوں،  
بے ایمان وزیروں اور غیر منصف کوٹوالوں کو بدعقوبت و بے لایست  
بنا دیا ہے اور ان کے ظلم و ستم، جبر و غارتگری، سکر و لوب و  
خود غرضی و بزدلی اور ریا کاری کی پول کھولی ہے۔ اس کے اس  
قسم کے کلام میں کہیں بھی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ وہ مزولے رہا  
ہے یا شاعری اس کے لیے تفریح طبع کا ذریعہ ہے۔ یہاں بھی خلوص  
کی سنک ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتی ہے۔

(۴) وہ حصہ جس میں ظرافت اور ہنکڑائی کا اظہار کیا گیا ہے۔ یہ حصہ  
بھی لہر لطف اور دلچسپی ہے اور یہاں بھی وہ کسی کو نہیں بھشتا۔  
نہ خود کو، نہ اپنے دوستوں کو، نہ اپنی بیوی کو، نہ بادشاہ  
اور بادشاہ زادوں کو، نہ امیر امرا کو اور نہ معاشرے کی معروف  
شخصیتوں کو۔ کشتادائی بیڑا جعفر اور غالبیہ وغیرہ اس ذیل  
میں آتے ہیں۔

جعفر نے ہجوید و طنزیہ شاعری کی روایت قائم کی۔ اس کی شاعری کا مزاج  
شہر آشوب کا مزاج ہے۔ اس دور کے معاشرے و تمدنی حالات کی تصویر،  
نیامی و اخلاق، عوامل اور روحانی انحطاط کی ایک واضح تصویر اس کے کلیات  
میں نظر آتی ہے۔ اس کے کلام میں رباعیاں، دوبے، مشوایاں، نظمیں، قطعیہ،  
لمحیت نامے، غزلیہ، غزل نامے، ہجویت سب کچھ ملتا ہے اور اس کلام کے  
ہر شعر اور ہر مصرعے پر اس کی شخصیت کی چھاپ ہے۔ اس کی شاعری خیالی  
شاعری سے ہٹ کر حقیقی اور واقعاتی شاعری کی نمائندہ مثال ہے : ج  
جعفر سخن سچ خوب ہے جوہ کہیں مرغوب ہے

جعفر نے لٹری بھی لکھی ہے۔ جو فارسی میں ہے لیکن اس میں جو لٹری  
تراکیب اور بندشیں تراشی گئی ہیں، جو اصطلاحات وضع کی گئی ہیں، جو  
ضرب الامثال اور کہاوٹیں لکھی گئی ہیں وہ اردو زبان کا بہترین سرمایہ ہیں۔  
چند مثالیں دیکھئے :

گھڑ گھڑاٹک الوط فی الکبرام، الزوال المارات و گزرات الکھنرات، کھٹ  
کھٹا و ٹھوٹک ٹھٹکا، اولو اولو غلست دس پڑہ جرا، بھینٹ بھانٹ۔ اس نوع  
کی "اغتراعات" لٹری فارسی میں عام ہیں۔ جعفر کی لٹری و قانع معانی، غرض داشت،  
رفع جات، شرح اور وقائع پھرہ پر مشتمل ہے۔ یہ بات کو طنز و ظرافت،  
مسخر اور ہجوید انداز میں لکھا گیا ہے۔ یہ فارسی لٹری، اردو محاورات،  
ضرب الامثال کا بیش بہا ذخیرہ ہے جس کی تفصیل "تاریخ ادبی اردو" کی جلد دوم  
میں آئے گی۔

اس مطالعے سے چار اس بات کا اندازہ آسانی سے کر سکتے ہیں کہ اردو ابتدا  
اس سے پنجاب میں ایک علمی، ادبی اور فارسی زبان کی حیثیت سے رائج رہی ہے  
جس کی نشو و نما میں سر زمین پنجاب کے ذہین ترین افراد نے اپنی صلاحیتوں

۱۔ واقعہ الحروف نے "کلیات جعفر زلی" الیہ آئی لائبریری کے نسخے کو بنیاد  
بنا کر اب سے دس سال پہلے مرتب کیا تھا۔ اس کی کتابت بھی ہو گئی تھی  
لیکن چونکہ یہ نسخہ طے نہ ہو سکا کہ آیا اردو کی کلاسیکی کتابوں میں  
"غیر شریفانہ الفاظ" جوں کے توں برقرار رکھنے چاہئیں یا ان کو حذف کر کے  
قطعیہ لگا دیے جائیں، یہ کلیات ابھی تک غیر مطبوعہ ہے۔ میرے پاس اس کی  
آئینہ کتاب محفوظ ہے۔ یہ کلیات جعفر زلی کا پہلا مکمل و مستند نسخہ ہوتا۔  
(جنرل چالیس)



کے جوہر شامل کر کے ایسے چلا بخشی ہے۔ گیارہویں صدی کے اواخر اور بارہویں صدی کے اوائل میں ہمیں پنجاب کے شہر پٹالنہ میں اردو زبان و ادب کا ایک نیا مرکز ابھرتا دکھائی دیتا ہے جس کے روح روئے ابو الفرج محمد فاضل الدین پٹالوی ہیں۔ شیخ فاضل الدین، شیخ محمد الفضل لاہوری کے سرید تھے۔ شیخ محمد افضل خود بھی شاعر تھے اور انہی کی روایت تصوف و شعر کو ان کے لائق سرید محمد الفضل الدین پٹالوی نے آگے بڑھایا۔ لاضی فضل حق کو، چودھری محمد مغوب کی وساطت سے، ایک ضخیم بیاض دستاویز ہوئی تھی جس میں سلسلہ قادریہ پٹالوی کے اکثر مشائخ اور ان کے متوسلین کا فارسی، اردو اور پنجابی کلام دیا گیا تھا۔ اسی بیاض سے انھوں نے شیخ محمد افضل لاہوری کی ایک نظم بھی نقل کی ہے جو حضرت نبوت اعظم سے اظہار عقیدت کے طور پر قائم بند کی گئی ہے:

اے شاعر شاہان پر من لینی خبر نامرد کی  
کرنا توجہ از کرم پاؤں خلاص درد کی  
دن دن تجھ ان زار ہوں یکس پریشان غوار ہوں  
قرواں تیرے نام پر سنئی حقیقت فرد کی  
پتکھی اکیلا میں پھنسا، تیر تیر تڑپتا ہے جیا  
اس پائے پیری کشن کے دیکھی جو تیزی گرد کی؟  
پھانسی پھنسا ہوں سخت تر اس وقت پر کرنا کرم  
مشکل کشا ہو جادو تر پھانسی کشو اس درد کی  
وجہ غم دریا درد کے بے گل ہویا ہوں رین دن  
یا نبوت اعظم عی دین زاری سنوں اس سر کی  
چوٹ پڑا ہوں گرد میں جنگ سے پھٹا ہوں ایکلا  
تجھ بن نہ کوئی پاس ہے ٹک مار لے اس گرد کی  
حریف وہ ہنسیت ہے چاہتا ہے بازی چھین لے  
چورنگ پڑا ہوں غم مٹی کرتی مدد رنگ زرد کی  
بہی گئی اوڑک ہوئی اب میں پڑا ہوں پاؤں پر  
کر کر تہمتی پاؤں کا بازی برو نامرد کی

تجھ بن نہ کوئی ہے مرا اے شاعر شاہان دستگیر  
کر کر نظر اک سہر کی غریب سن دم مرد کی  
محبوب ہو گوشہ پڑا تو پر نہ پڑا پاک ہے  
پردہ اجاں بخشو مجھے خست نہیں بے پرد کی  
غم شد غروب نواز ہو پر سرور ان سولج ہو  
یعنی سنوں اے بادشاہ افضل مسافر مرد کی

اس نظم کو پڑھنے سے ایک قابل توجہ بات یہ سامنے آتی ہے کہ اب سارے برعظیم کی طرح، پنجاب میں بھی، نقاس اثرات چنپ ہو کر ایک عالمگیر معیار کی طرف بڑھ رہے ہیں جو "ریختہ" کا لیا معیار ہے اور جس کے نمائندہ اردو شاعری کے ہاوا آدم حضرت ولی دکنی ہیں۔

شیخ ابو الفرج محمد فاضل الدین پٹالوی (م - ۱۱۵۱/۱۷۳۸ ع) کے دور تک آئے ولی کا یہ لیا معیار ریختہ پوری طرح جڑ پکڑ لیتا ہے۔ ولی کی یہی اہمیت ہے کہ اس نے اپنے نئے رنگ سخن کو مقبول بنا کر دوسروں کو اس پر چلنے کا راستہ دکھایا۔ ولی کے ساتھ ہی اردو زبان و شاعری کے خد و خال اور انفرادیت متعین ہو جاتی ہے جسے سارے برعظیم کے صاحب سخن معیار کے طور پر قبول کر لیتے ہیں۔ فاضل الدین پٹالوی کا کلام اسی لئے رنگر سخن کا اوجہان ہے۔ جب وہ کہتے ہیں:

عروش اور فرش پر دیکھو جو محبوب رب کا ہے  
کمانی دین دلہا سوں چد ہے چد ہے  
تمام اوراق ہستی ہی بڑھے ہیں جان و دل سوں میں  
خدا کے شر کا دھڑ چد ہے چد ہے  
ہویا ہے جان و آن میں ستارا نور روشن کا  
کئی ظلمات جان سوں سب چد ہے چد ہے  
ابد احمد سمجھیں دیکھو کرم میں جب نواز ہے  
خدا کے لہجے کا مظہر چد ہے چد ہے  
نواز و فضل کر اپنا طلیق شاعر عی الدین  
کہے فاضل لکھو دل پر چد ہے چد ہے

لو وہ اسی رنگر سخن کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کے سارے کلام میں یہ رنگر سخن

نہیں ہے۔ قدیم رنگ کا سفید اور جدید رنگ کی روشنی ملنے چائے جاتے سالک چل رہے ہیں۔ ان کے ہاں بحیثیت مجموعی ایک عبوری دور کا احساس ہوتا ہے۔ جب زبان بدلتی ہے، اچھے اور اسالیب بدلتے ہیں تو ذہان و زبان کی بھی صورت بدلتی ہے۔ فاضل الدین بٹالوی نے ایک طرف تصنیف و شاعری کی روایت کو پنجاب میں آگے بڑھایا اور اُسے ایسی اہمیت دی کہ ان کے بعد بھی ان کے چانشینوں اور مریدوں میں شاعری کا چرچا جاری رہا، اور دوسری طرف اپنی شاعری کے ذریعے نئے معیار و ذائقہ کو پنجاب میں پھیلانے میں مدد دی۔ یہ الہی کا فیض تھا کہ پنجاب میں اردو کا ایک نیا مرکز بنالہ میں ابھرا۔

شیخ محمد افضل لاہوری کے دوسرے مرید شیخ محمد نور کا ذکر بھی ضروری ہے۔ شیخ محمد نور بھی تصنیف و شاعری کے اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں جس میں محمد فاضل الدین بٹالوی رنگے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ شیخ محمد نور کا زیادہ تر کلام حمد و ثناء میں ہے۔ ان کے کلام پر قدیم رنگ و سخن حاوی ہے۔ یہ دل کے ابتدائی کلام سے مختلف ہے۔ ان چند اشعار سے ان کے رنگ کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

دیوے خدا تو لیتی گر تم کا اسم پر دم پھوڑا  
تجھ اسم اعظم اسم ہے مشہور ہے عالم ہوتا  
پوچھا ہے کر تحقیق میں عالی ترے درجات ہے  
مدد علی حسین کا آ فرق مجھ کے قدم دھر  
عیساں سوں میں خرافہ ہوں ٹکی نہیں مجھ سے ہوں  
مجھ بار ہی میں آ گرا ہوں لاتواں بے بال و پر  
کر کر تصدق لائق کے باطن سرے کی لے خبر  
رکھ شاد دنیا دین سوں مجھ نفس شیطان کا نہ ڈر  
ہن دیکھتے تھے امے شابا زندگی مری برباد ہے  
چہرا مبارک مجھ دکھا تجھ سوں لدا دل جان و سر  
افضل سالیں نائب ترے میرے پھوڑے نے دست ہی  
برکت اونہوں کے نام کی مجھ میں گواہر شور و شر  
میں نور عاجز رات دن ہے ورد تیری مدح کا  
واحد خدا کا کر بھیجے ہے رنج ہے ہمت خیز

شیخ محمد فاضل الدین بٹالوی کے بیٹے اور چانشین غلام قادر شاہ (م۔ ۱۱۷۶ھ) اپنے وقت کے بڑے بزرگ اور متعدد تصانیف کے سالک تھے۔ ان کی ایک تصنیف "مفہم النساء" کا ذکر پرویز شیرانی نے بھی کیا ہے۔ غلام قادر شاہ کی ایک مثنوی "رمز العاشقین" ہے جس میں الوہان نے رموز تصنیف کو شعر کی زبان میں بیان کیا ہے۔ اس کی پھر چھوٹی اور بڑی مثنویں جو ہے جسے شاہ یاسین، میراجی، جاتم، اشرف اور فیروز نے بھی استعمال کیا ہے۔ بقول شیرانی پنجابی کی تمام خصوصیات اس مثنوی میں موجود ہیں :

سات مراقب ہوجہ ہمارے      ہر ہر کے ہیں حکم ہمارے  
ست گز سوں تو کر تحقیق      لان ہوں ملحدان زندقہ  
فرق از جمع سوں غرق چہاں      پھر دوانوں کو ایک ہی جان  
ہوجہ لیتو تنزیہ کون خوب      قان ہو ملحدان عجوب  
یہی تشبیہ کون چاقوں ایک      پھر دوانوں کون ساتوں ایک  
ظاہر سوں ہے وحدت کثرت      باطن سوں ہے کثرت وحدت

مثنوی "رمز العاشقین" میں آیات قرآنی اور عربی عبارات، اصطلاحات و اشارات تصنیف کثرت سے استعمال میں آئے ہیں۔ فکری لحاظ سے خوب محمد چشتی کی مثنوی "غوب رنگ" کی طرح یہ ایک عالمانہ مثنوی ہے جسے عالم تصوف کا واژہاں ہی سمجھا جکتا ہے۔ ہمیشہ مجموعی غلام قادر شاہ کے کلام کا موضوع بھی مذہب و تصوف ہے۔ ان کی غزلیں سمد و نعت کے رنگ میں رنگی ہوتی ہیں۔ مثبت ہیں ان کا خاص موضوع ہے جو زیادہ تر حضرت غوث اعظم کی شان میں لکھی گئی ہیں۔ محزولوں میں قراق و پھر کی کیفیات کو بیان کیا گیا ہے۔ شاعرانہ اشارے اور جلاشات مجازی نوعیت کے ہیں لیکن بجا حقیقت و معرفت کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔ یہ غزل پڑھیے جسے غلام قادر شاہ کی تالیف قبول کیا جا سکتا ہے :

ایا جن کچھ لرا دیکھا اے پھر کہا دکھانا ہے  
چکھا جن دس تیرے لب کا اے پھر کیا چکھانا ہے

۱۔ پنجاب میں اردو : ص ۲۲۵۔

۲۔ اورینٹل کالج میگزین : ص ۶۷۔ ۶۸، فروری ۱۹۲۲ء۔



ہوا ہے دل سرا گولا یرو کی آگ کے پھینک  
ایس جرق انگاری کون کہو اب کیا جوالا ہے  
تم عاقل ہوں تم دیوانہ ، تم مجرم ہوں تم بیگناہ  
ایسے پہوش ہے خود کون کہو پھر کیا بقالا ہے  
جدائی سے جیسے عالم ، جروں میں دوڑو ہروم  
ایسے جھنوں دووانہ کون کہو پھر کیا سجالا ہے  
گرا کر شیشہ دل کون لکے جور و جفا کرتے  
خدا ہے تنک لرو ظالم کرتے کون کیا گرانہ ہے  
پیا کا درس جن پایا ہوا ناداں نہ جانے کچھ  
لیا جن میں وحدت کا اسے کیا پھر بڑھانا ہے  
لنا کے بھر قلم سوں بڑا یہ دل کیا کزرا  
نہ جانے روز عشر کے اسے پھر کیا بنگالا ہے  
پیا جن جام وحدت کا نہ راگھے خوف سوں کا  
الالحق جب ہوا الحق اوسے پھر کیا ڈرالا ہے  
سنوں پر جا سخن تیرا دیکھوں سیہ سوں سخن تیرا  
قرا ہوں میں سخن تیرا مجھے پھر کیا لہجہ شاعر  
علامہ شاہ قاضی کا کہنے دل سوں سنو بارو  
دیکھا میں شاہ علی الدین مجھے پھر کیا دکھانا ہے

اس غزل کو بڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اردو زبان ایک نئے سانچے میں  
ڈھل رہی ہے۔ لفظوں اور لہجوں کے پرانے پتے چھوڑ دے ہیں اور نئے بھوٹ  
رہے ہیں۔

علامہ قادر شاہ کے علاوہ حیات ، بہ جان ، نصیر الحق نمبر ۱ ، انامی ،  
لالہ علی ، علیم ، جلال الدین جلالا ، شیخ عبد حامی ، امام بخش قادری ، علی ،  
کلی ، جانی ، غلامی ، ہمد سنگھ ، میر حابر ، حفیہ بیگم ، للہار خان دت ،  
۱۱ شوت پٹالوی (م - ۱۹۸۰ء/۱۹۸۳ء) اور دل بہ دلشاد پسروری وہ شعرا ہیں  
جنہوں نے اسی روایت میں شاعری کی اور اردو شاعری کی جڑیں پنجاب میں  
گہری کیں۔ ان سب لوگوں کی کاوشوں کی وجہ سے آج اردو کے بغیر پنجاب اور  
پنجاب کے بغیر اردو کوئی معنی نہیں رکھتے۔

یہ جائزہ نامکمل رہ جائے گا اگر ہم پنجاب کے باج اور شاعروں کا ذکر  
نہ کریں۔ بٹاری مراد ٹیلے شاہ (م - ۱۱۱۱ء/۱۹۵۷ء) ، وارث شاہ جٹوہلے  
۱۱۸۰ء/۱۹۶۶ء میں اپنی مشہور زمانہ تصنیف "بیر" لکھی ، مراد شاہ  
(م - ۱۲۱۵ء/۱۸۰۰ء) شاکر اور اشرف نوشانی سے ہے۔ خصوصاً ٹیلے شاہ اور  
وارث شاہ تو وہ بزرگ ہیں جنہوں نے پنجاب کی روح کو شدت سے متاثر کیا اور  
آج بھی اہل پنجاب ان کی شاعری سے عالم وجد میں آ جاتے ہیں۔

ٹیلے شاہ (م - ۱۱۱۱ء/۱۹۵۷ء) ایک عابد و زاہد ، صاحب جفت و سکر  
اور عشق و محبت سے مرشار بزرگ تھے جن کے اشعار معارف و توحید سے گہریں  
ان کی زبان سادہ لیکن پُر جوش ، ان کے خیالات عام لیکن گہرے ہیں۔ بنیادی  
طور پر ٹیلے شاہ پنجابی زبان کے شاعر ہیں لیکن ان کے کلیات کے مطالعے سے  
معلوم ہوتا ہے کہ ان کے کلام کا لہجہ ، انداز بیان اور ذخیرہ الفاظ قدیم اردو  
کے اس رنگ سخن سے مشابہت رکھتا ہے جس کی نمائندگی گجرات میں شاہ باجن ،  
شاہ علی جیوگام دھنی اور محمود دریائی نے اور دکن میں میراجی ، جام  
شاہ داول اور اسین الدین اعلمی نے کی تھی۔ ٹیلے شاہ کے کلام کو زبان و بیان  
کے اعتبار سے چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے :

- (۱) خالص پنجابی کلام۔
- (۲) وہ پنجابی کلام جس میں اردو بھی مل جی ساتھ ساتھ چلتی ہے۔
- (۳) اردو کلام جس میں دوہرے بھی شامل ہیں۔
- (۴) وہ گیت جن میں ہندو اسطور کی مدد سے معرفت و توحید کے نغمے  
گائے گئے ہیں۔

ٹیلے شاہ کے ہاں خالص پنجابی کلام میں بھی ایسے الفاظ و تراکیب کا  
بڑا ذخیرہ ملتا ہے جو اردو اور پنجابی دونوں میں مشترک ہے۔ پنجابی کلام کے  
بیچ بیچ میں اردو مصرعے اور ہندو اسطور کے نئے نئے جملے ملتے جلتے آتے ہیں کہ یوں  
محسوس ہوتا ہے گویا اردو اور پنجابی دونوں ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ مثلاً  
ایک کافی کا یہ شعر دیکھیے :

پلھے شاہ نے شاہاں دا سکھڑا گیت گیت کھول دکھائیں  
اپنے سنگ رلائیں بھارتے اپنے سنگ رلائیں

۱۔ کلیات ٹیلے شاہ : باہتمام ڈاکٹر فقیر محمد فقیر ، پنجابی ادبی اکادمی ، لاہور ،  
۱۹۶۵ء۔

اسی طرح ایک اور جگہ :

کُن کھپا ایکون کھپا بے چوں دا چوں بھاپا  
خاطر تیری بکت بھاپا سر پر چہتر لولاکی دا

ان دونوں مثالوں میں ایک لفظ بھی ایسا نہیں ہے جو قدیم اردو میں استعمال نہ ہوا ہو بلکہ سبھی بھی وہی ہے۔ ایک اور کافی دیکھیے :

کدی اپنی آکھ ہلاؤ گے

میں جاگی سب جگ سویا ہے کھلی ہلک تان الہ کے روپا ہے  
جز سستی کام نہ ہویا ہے کدی مست الفت بھاؤ گے  
کدی اپنی آکھ ہلاؤ گے

میں اپنا من کتاب کیا آنکھوں کا غرق شراب کیا  
رنگ ناراض ہل ڈھاب کیا کیا ست کا لام ہلاؤ گے  
کدی اپنی آکھ ہلاؤ گے

اسی متعدد مثالیں ہوشیار شاہ کے کلام سے پیش کی جا سکتی ہیں جن میں یا تو مصرعے کے مصرعے صاف اردو کے ہیں یا پھر ایک آدھ لفظ کے تقابریے وہ مصرعے اردو میں تبدیل کیے جا سکتے ہیں۔ میں وجہ ہے کہ شاہ حسین، سلطان باجو اور بلیھے شاہ پنجاب کے ایسے شاعر ہیں جن کا کلام اردو دان اور پنجابی دان دونوں کو یکساں متاثر کرتا ہے۔

تیسرا رنگ۔ معنی وہ ہے جو پورے طور پر اردو ہے۔ اسے کلام کی بہت سی مثالیں بلیھے شاہ کے کلیات میں ملتی ہیں۔ مثلاً یہ کافی دیکھیے :

یا یا کرتے ہمیں یا ہوئے اب یا کسی نوں کہنے

بجر وصل ہم دونوں چھوڑے اب کس کے ہو دلی

یا یا کرتے ہمیں یا ہوئے اب یا کسی نوں کہنے

عنوں لال دیوانے والکوں اب لیٹی ہو دلی

یا یا کرتے ہمیں یا ہوئے اب یا کسی نوں کہنے

بھاپا شوق گھر میرے آئے اب کہوں طعنے سننے

یا یا کرتے ہمیں یا ہوئے اب یا کسی نوں کہنے

ایک اور کافی کے یہ ابتدائی اشعار بڑھے :

دین گئی لکھے سب تارے

اب تو جاگ مسافر پیارے

آواگون سرائیں ڈھیرے ساتھ تیار مسافر ڈھیرے

تیں نہ سنیوں کوچ لکارتے اب تو جاگ مسافر پیارے

دین گئی لکھے سب تارے

اب تو جاگ مسافر پیارے

یہ اسی قدر اردو ہے جس قدر اسے پنجابی کہا جا سکتا ہے۔ یہ وہ صنف ہے جہاں اردو اور پنجابی ایک ہو جاتی ہیں۔ اب ہم بلیھے شاہ کی ایک ایسی کافی درج کرتے ہیں جو دراصل غزل کے انداز میں لکھی گئی ہے اور جس کی تسکین نے دلچسپی اور اثر کا جادو جگا دیا ہے :

بنو تم عشق کی بازی ملائک ہوں کہاں رانی

جہاں یہوں پر ہے گا جن ویکھاں پھر کون وارے گا

ساجن کی دیوالہ بن جوفی میں لہو لین پھر دلی

لجھے ہم لاد کر لوق حیرت کے پتھر وارے گا

مہورت بوجھ کر جاؤں ساجن کا ویکھنے پاؤں

آئے میں لے گئے لاؤں نہیں پھر خود گزارے گا

عشق کی لیج سے مویں نہیں وہ ذات کی دلی

اور یا یا کر مویں مویں اور روح چارے گا

ساجن کی بھال سر دیا لہو مدد اپنا یا

کفن پاہوں سے سی لیا لحد میں یا اٹارے گا

بلیا شاہ عشق ہے تیرا اسی نے جس لیا میرا

سہرے گھر بار کر پھرا ویکھاں سر کون وارے گا

بلیھے شاہ نے "پوری" کے عنوان سے ایک کافی لکھی ہے جس میں وحدت و معرفت

اور تصوف و طریقت کو پیش کیا ہے۔ یہ "پوری" بھی اردو میں ہے اور اپنی

نوعیت کے اعتبار سے دلچسپ ہے :

پوری کہتا ہوں کی کہم اسم اللہ

قام نبی کی رنگ چڑھی بوند بڑی اللہ اللہ

رنگ زلیکل آوازیں کھلاوے جو سکتی ہوئے غلامی اللہ

پوری کہتا ہوں کی کہم اسم اللہ



الست اربکم ینم بولے سب سکھیاں نے گھنگھٹ کھولے  
قالوا ہائی ہری یوں کمر بولے لا الہ الا اللہ  
ہوری کھیلوں کی کہہ بسم اللہ  
عن ارب کی بنسی پٹائی من عرف قلہ کی کوک سنائی  
نم وید اللہ کی دھوم پٹائی وچ دربار رسول اللہ  
ہوری کھیلوں کی کہہ بسم اللہ  
ہاتھ جوڑ کر پاؤں پاؤں کی ، غایز ہو کر بتی کروں کی  
چھکڑا کر بھر جھولی لوں کی نور محمد صلی اللہ  
ہوری کھیلوں کی کہہ بسم اللہ  
فاد کروں کی ہوری پٹاؤں واشکروں یا کو رجھوؤں  
ایسے یا کے میں بل بل جاؤں کیسا پیا سبحان اللہ  
ہوری کھیلوں کی کہہ بسم اللہ  
بیعتہ اللہ کی پھر پٹکاری اللہ الصمد پیا منہ پر ساری  
لور نہیں نا حق سے جاری نور محمد صلی اللہ  
پٹیا شور دی دھوم میں ہے لا الہ الا اللہ  
ہوری کھیلوں کی کہہ بسم اللہ

زبان و بیان کا بھی رنگ بلھے شاہ کے دھڑوں میں بھی ملتا ہے ۔ ان دھڑوں  
کا اثر اللہ لہجہ انہیں پڑنا پڑا و پڑکوف بنا دیتا ہے ۔ یہ چتہ دھڑے دیکھیے :

اس کا سکھ ایک جوت ہے گھنگھٹ ہے سنسار  
گھنگھٹ میں وہ چھپ گیا سکھ پر انھوں ڈار

ان کو سکھ دکھلانے ہے جن سے اس کی پست  
ان کو ہی ملتا ہے وہ جو اس کے ہیں میت

منہ دکھلاوے اور چھپے چھل بل ہے جگ دیس  
پاس رہے اور نہ ملے اس کے پاس وہیں

پٹوایا بٹلے بڑے پریم کے کیا کیٹا آواگون  
اللہ کو اللہ ہی گیا راہ بتاوے کرن

پٹوایا اچھے دن تو چھپے گئے جب وہ سے کیا نہ پست  
اب پھٹوا کیا کرے جب چڑیاں چنگ گئیں کھیت

بلھے شاہ اوہ کون ہے امم تیرا یار  
اوسی کے ہاتھ قرآن ہے اوسی کل ڈنار

ہم نے بلھے شاہ کا اردو کلام جہاں اس لیے کافی تعداد میں دیا ہے کہ  
اب تک بلھے شاہ کو ، شاہ حسین اور سلطان باہو کی طرح ، قدیم شعرائے اردو  
کی صف میں چنگ نہیں دی گئی تھی ۔ اس کلام کے مطالعے سے اندازہ ہو سکتا ہے  
کہ بلھے شاہ کی اردو شاعری کتنی پُر تاثیر اور رس پوری ہے ۔ یہی اثر و تاثیر  
ان کے گیتوں میں نظر آتا ہے ۔ ان کے گیتوں کے روایت کے مطابق ہندوی اسطور  
کا رنگ غالب ہے ۔ گیتوں کا مزاج ہمیشہ سے پنی رہا ہے ۔ یہ گیت خواہ  
ابراہیم علی عادل شاہ کافی ، شاہ باہن ، علی جیو گام دھنی اور نامی محمود درباری کے ہوں  
یا دور جہاد میں عظمت اللہ خان ، آرزو لکھنوی اور میراجی کے ہوں ، جب  
میں ہیں رنگ لہنگ اور ہیں چھپ نظر آتی ہے ۔ بلھے شاہ نے بھی اپنے گیتوں میں  
اسی روایت کی پیروی کی ہے ۔ ان گیتوں کو بھی بلھے شاہ نے کالیوں کا نام دیا  
ہے ۔ گیت اور کالی دونوں گانے کے لیے ترکیب دیے جاتے ہیں لیکن گیتوں پر  
ہندوی اسطور کا اثر اُسے کافیوں سے مزاج و اولیت میں مختلف کر دیتا ہے ۔ یہ  
گیت پڑھے :

اٹھی گنگا چاہو رے سادھو تب پر درسن ہائے  
برج کی یوں ہاتھ میں لیجو گنجہ سرور پڑے نہ دیو  
کیان کا نکلا دھیان کا پیر خدا پھیر بھولے  
اللہ پاؤں پر کشتہ کون جاتے تب لنکا کا بییدا ہائے  
دھنسر ملتا بن لچھن ہائی تب اللہ ناد بیائے  
ایہ گت گمر کی پر یوں پاوے گمر کا سوک تبھی سداے  
اسرت مندل سون تب ایسی دے کے پری پر ہو جائے  
اٹھی گنگا چاہو رے سادھو تب پر درسن ہائے

یہاں گنگا ، سادھو ، پر ، درسن ، لنکا ، دھنسر ، لچھن ، اسرت ، مندل ، پری پر  
جیسے اسطورہ اشاروں نے اس کالی میں گیت کا مزاج پیدا کر دیا ہے ۔ اظہار کی

گھلاوٹ نے ، یہاں کے لوچ نے اس میں اثر کو گہرا کر دیا ہے ۔ اس میں ایسے استعاروں سے کام لیا گیا ہے جو عام ہیں ۔ ایک اور گیت دیکھیے جس میں لفظ "نذر قصوف" اسلامی ہے لیکن یہاں بھی ایسے اسطور اور کٹانے استعمال کیے گئے ہیں جن سے معاشرے کا ہر شخص واقف ہے ۔ اسی لیے یہ گیت ہر خاص و عام کے لیے "پر لطف اور موثر" بن جاتا ہے :

گھر میں گنگا آئی ستو گھر میں گنگا آئی

آپے مری ، آپ کتہا ، آپے چادو رانی  
آپ گویا آپ گلنیا آپے وہت دکھائی  
اندر دیوار کا آیا گویا کتنی دست چڑھائی  
مونڈ منڈا موچے رہتی کو زانی کتہا میں ہائی  
اسرت پھول کھا لو رے گسالیں تھوڑی کر دہائی

گھر میں گنگا آئی ستو گھر میں گنگا آئی

بلجی شاہ کے کلام کا موضوع توحید ہے ۔ یہ رنگ آن کی تکنیکوں میں بھی نمایاں ہے اور ان کے کیتوں اور اس "پوری" میں بھی جس کو ہم اوپر لکھ چکے ہیں ۔ ہر جگہ وہ درویشانہ انداز میں ، تقریباً صدا کی گھلاوٹ اور لوچ کے ساتھ توحید ، اللہ اور معرفت نفس کے خیالات کو شاعری میں پیش کرتے ہیں ۔ ان کے کلام کی بنیادی خصوصیت سادگی ہے ۔ یہ سادگی یہاں بھی ہے اور فکر میں بھی ۔ اسی لیے ان کا کلام تقریباً ڈھائی سو سال سے خاص و عام کی زبان پر چڑھا ہوا ہے ۔ آج بھی پنجاب کے طول و عرض میں فقیر چٹا جاتے اور نوال غفلوں کو گرماتے بلجی شاہ کو خراج عقیدت پیش کرتے ہیں ۔ یہ وہ لوگ تھے جو رنگ و نسل ، قوم و مذہب سے بلند ہو کر ساری انسانی برادری کو درمیر السالیت دیتے تھے اور اسی میں ان کی عظمت کا راز مضمر تھا ۔

تیسرے ، مذہب اور السالیت و اخلاق کی بھی جوت وارث شاہ نے اپنی مشہور زمانہ تصنیف "پیر" میں جگائی ہے ۔ وارث شاہ نے "پیر" ۱۱۸۰ھ/ ۱۷۶۶ع میں لکھی :

ع : سن یاران یہ استانی ہجری لیتے دین دے وج تیار ہوئی  
یہ وہ دور ہے کہ سفوں کا لہجہ اختیار محروب ہو رہا ہے اور انگریزوں کے قدم تیزی سے چمٹے جا رہے ہیں ۔ سارے برہانیم کی طرح پنجاب میں بھی انتشار کی آندھیاں چل رہی ہیں ۔

پیر زلیخا کی داستان عشق ابوابِ لودی کے زمانے کا واقعہ ہے ۔ یہ واقعہ اتنا مشہور ہوا کہ ہر عظیم میں اس کی وہی حیثیت ہو گئی جو عرب میں لیلیٰ مجنون یا ایران میں شیرین فرہاد کی تھی ۔ اکبر بادشاہ کے زمانے میں اس کے ایک درباری شاعر گنگ بیٹ نے اس قصے کو ہندی زبان میں لکھا جس پر عبدالرحیم خاندان نے آجے العام و اکرام سے نوازا :

وارث شاہ کی "پیر" پنجابی زبان کی شاہکار نظم ہے لیکن جہاں تک ذخیرہ الفاظ کا تعلق ہے اس میں اسے الفاظ کثرت سے آئے ہیں جو اردو اور پنجابی میں مشترک ہیں ۔ پشت کہلی نے ایسے الفاظ کی ایک فہرست دی ہے جن میں سے چند یہ ہیں :

جنگ ، مول (اندا) ، انکی ، سبھی (سب) ، گنتی ، دھندلے ، دھندلے ، ڈھنگ ، ڈلک - شماع) ، شمع (شام) ، مویر ، پتھر پتھر (ہاتھوں ہاتھ) ، کتہا (کاندھا) ، جیہہ (زبان) ، افکار (دلآویز) ، من کے (نان کر) گھبرو (گہرو) ، مندر ، چھتھوٹ ، بھیر ، اُسی ، تراونا (ڈرائی) ، راپنا (سپان) ، پوتا (پھات) ، چاول ، چھالا ، لاڈلا ، بھالی ، دیور ، چال ، تہ آنے کی (کزارا نہ ہوکا) ، توڑ (آخری) ، گوارا (گدوارا) ، سڈھا (سیدھا) ، الھکھلداں ، گلڈھا (گلانا - کڑھنا) ، لھوہولیاں ، سوکن ، جویاں ، جیشیاں (جوتیاں) ، ٹھکی ، بشتی (سر کے بال) ، ڈنگر ، موم رکھ ، ٹکھڑ ، آزد بازار (آزد بازار) ، لھولہاں ، منوالی ، وسیلی ، مشتاشا ، دوم ٹھادی وغیرہ ۔ کہنی صاحب نے یہ بھی لکھا ہے کہ "قریباً ہر سارے الفاظ اردو میں بولے جاتے ہیں ۔ زیادہ تر فرق لہجے کا ہے ۔ اسی اور عربی مخالف بہت ہی تھوڑا ہے ۔ بعض لفظ ایسے ہیں جو علیحدہ ہیں بولے جاتے ہیں بلکہ ایک مترادف لفظ کے ساتھ بولے جاتے ہیں جیسے گوارا چٹا ، بھلا چٹکا وغیرہ ۔

الفاظ کے علاوہ "پیر" میں بہت سے مصرعے ایسے بھی ملتے ہیں جو کم و بیش اردو اور پنجابی میں مشترک ہیں ۔ یہ چند مصرعے بڑھتے :

ع : ملال اکھیا "او نامقول جٹا" فرض کج کے رات گزار چائی  
ع : فجر ہندی توں اکٹوں ای اٹھ ایشوں سر کج کے مسجدوں نکل چائی

۱۔ پیر وارث شاہ : مرتبہ چودھری محمد افضل خان ، ص ۱۰۰ - ۱۰۱ ، مکتبہ  
پنج دنیا لاہور ، ۱۹۶۶ع -  
۲۔ کتبہ : ص ۵۷ - ۵۸ -



ع : اک گھڑی نہ چن ہے اوس لکھی کیا لہو کیو ہرم دا ہاں مہاں  
ع : دل فکر نے گھیرا بند ہویا رانجھا جیو محوئے کھائے لکھ بیٹھا  
ع : آواز آئی بھہ رانجھا او تیرا صبح سٹاپا ہو رہا  
ان معبروں میں اردو کی آوازیں ، اس کا لہجہ ، اس کے الفاظ پنجابی کے ساتھ ملے  
ملنے نظر آتے ہیں ۔ ”پیر“ جیسی ٹیٹھ پنجابی تصنیف میں بھی اردو ساتھ ساتھ  
چلتی نظر آتی ہے ۔

وارث شاہ کی پیر اتنی مشہور ہوئی کہ ان کا دوسرا کلام غیر اہم ہو کر  
رہ گیا ۔ ان کا اردو کلام بھی اسی وجہ سے دست بردر زمانہ ہو گیا ۔ لیکن  
قدیم ریاضوں میں ان کی ایک آدھ غزل اب بھی نظر آ جاتی ہے ۔ شہرانی صاحب نے  
ان کی ایک غزل کے دس شعر مولوی محبوب عالم کی ریاض سے ”پنجاب میں اردو“  
میں نقل کیے ہیں جن میں سے چند یہ ہیں :

جس دن کے ساجیں پھوڑے ہیں تس دن کا دل بیاں ہویا  
اب کٹھن بنا کیا لکر کروں گھر بار سیبھی بیاں ہویا  
دن رات تمام آرام نہیں ، اب شام بڑی وہ شام نہیں  
وہ ساقی صاحب پیام نہیں ، اب پینا سے دشوار ہویا  
ہن جاتی جان خراب بھی ، بالآخر شوق کیاب میں  
چوہ ماہی بھرے آب میں لت روون ساتھ بیاں ہویا  
مجھے پی اونیے کو لیاؤ رے یا بھہ سون پی چوچھاؤ رے  
یہ آگن فراق چھاؤ رے صب تن من جل انگار ہویا  
لب بچوں کامل ہویا تھا جب لیلیٰ کہہ کر روہا تھا  
وہ یک دم صبح نہ سوا تھا اب لکھ لیک شہار ہویا  
سو میں اب بچوں وار جی ، اردیس ہنس خوار جی  
اوس پی اونیے کی مار جی اب میرا بھی اعتبار ہویا  
جب وارث شاہ کہانیاں لے تب روح سون روح سلا لے  
تب صبح سواک سولایا لے چو جان غزن اسرار ہویا

اس غزل میں فراق و ہجر کی مضطرب کر دینے والی لہے نے ایک ایسا سوز  
پیدا کر دیا ہے کہ شعر دل میں اتر جاتا ہے ۔ اس غزل سے یہ بھی اندازہ ہوتا  
ہے کہ وارث شاہ کو اردو زبان پر بھی قدرت حاصل تھی اور وہ مٹھاس ، لغنگی  
اور لوچ جو ”پیر“ میں ملتے ہیں ، وہی ان کی اس غزل میں جاری و ساری ہیں ۔  
”پیر“ کی تصنیف کے چار سال بعد مراد شاہ پیدا ہوئے ۔ غلام رکن الدین  
مراد شاہ ولد کرم شاہ (۱۸۳۳ء۔ ۱۸۶۵ء/ ۱۲۱۵ھ۔ ۱۲۷۷ھ) ان شاعروں میں  
سب سے پہلے شاعر ہیں جنہوں نے زبان لکھنؤ کا بیج سرزمین پنجاب میں لگایا ۔  
وہ ایک ذہین و طبائع انسان تھے اور شاعرانہ سلک ان کو قدرت سے ودھت ہوا  
تھا ۔ اٹھارہ سال کی عمر میں ایک منظوم خط لکھنؤ سے اپنے کسی عزیز کو لکھا جو  
”نامہ مراد“ کے نام سے شائع ہو چکا ہے ۔ اکتیس سال کی عمر میں وفات پائی ۔  
کئی تصانیف ان سے یادگار ہیں ۔ اردو میں ”نامہ مراد“ کے علاوہ ”مراد السعید“ ،  
”مکمل نامہ“ ، ”موش نامہ“ اور ”دیوان مراد“ نامی غیر مطبوعہ ہم لکھ  
پہنچے ہیں ۔ بشوئی ”مراد العاشقین“ اور فارسی ترجیع بند ”امراہدان“ ان کی  
تصانیف ہیں ۔

”نامہ مراد“ (۱۸۶۰ء/ ۱۲۷۸ھ) میں ، جو ایک منظوم خط ہے ، مراد شاہ  
نے ذائق اور گویاوا ہاتھوں کے ساتھ اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا ہے ۔ یہ  
وہ زمانہ ہے کہ شاہان اودھ کی داد و دہی اور علم بروہی سے لکھنؤ جگمگا رہا  
ہے ۔ شعر و شاعری کا چرچا عام ہے ۔ بڑے بڑے اساتذہ ان لکھنؤ میں موجود  
ہیں ۔ لکھنؤ کے زبان و بیان اور رنگ شاعری کا اثر مراد شاہ پر بھی گہرا پڑا ۔  
”نامہ مراد“ میں ابتدائی سولہ اشعار فارسی میں ہیں اور اس کے بعد اردو اشعار  
مختلف عنوانات کے تحت لکھے گئے ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ منظوم خط بہت  
کم وقت میں لکھا گیا تھا ۔ قاعدہ جانے والا تھا لیکن مراد شاہ کو اپنی طبعی  
ذہانت پر بیروشا تھا ۔ اس کا اظہار انہوں نے اس خط میں خود بھی کیا ہے :

شکلی اس لیے اتنی مجھے ہے کہ قاعدہ جلد فرصت کم مجھے ہے

- ۱۔ ”نامہ مراد“ : شائع کردہ غلام دستگیر لاسی ، متولی اولاد اشرف ، لاہور ۔  
طبع ثانی ۱۹۳۷ء جس میں مکمل نامہ اور موش نامہ بھی شامل ہیں ۔
- ۲۔ ”مہ ماہی“ ”اردو“ دہلی ، اکتوبر ۱۹۶۲ء میں ڈاکٹر محمد باقر کے مقدمے کے ساتھ  
شائع ہوا ۔
- ۳۔ ملکیت غلام دستگیر لاسی ۔

تیری بھی طبع گو تیز و روا ہے مگر قاصد ہوی تو بارِ صبا ہے  
 "للسانہ" مراد" کی زبان صاف ، باعاد اور بیان رواں دواں ہے۔ "ذکر ثبوتِ اردو" کے سلسلے میں لکھتے ہیں :

وہ اردو کیا ہے یہ ہندی زبان ہے کہ جس کا قائل اب سارا جہاں ہے  
 کلام اب قیہ ہے میں ہندی زبان میں کروں شہرت ہو تارے جہاں میں  
 کہ اب وسعت میں اس کی سب سبھان سندر طبع کو کرتے ہیں جولان  
 لطافت یہ نکالی ہے اسی میں کہ فرماتے نہیں کچھ فارسی میں  
 اسی کا شہرہ اب ہو جائے سب تک یہاں ہے تا یابراں بل عرب تک  
 خصوصاً شعر اب شاعر یہاں کے نہیں کہتے میر ہندی زبان کے  
 عرض ہندی کا یہ چرچا یہاں ہے کہ شعر قرین مضمون زبان ہے  
 یہ شہرت ہے اب اس مضمون پر کی نہ کوئی فارسی دیتی نہ گری  
 نہیں ہندی سخن میں قصص ممکن لطافت ہے بیت سی اس میں لیکن  
 فصاحت فارسی سے جب نکالی لطافت شعر میں ہندی کے لالی  
 بظاق اسی کے یہ ہیں مضمون ہم سب عجیب لفت ہے اس میں اور پھر اب  
 پندر طبع ویرا و شہان ہے غرض جو کہو ہے اب اردو زبان ہے  
 میں دوائی ، جی انداز بیان سارے خط میں جاری و ساری رہتا ہے ۔ دلچسپ  
 بات یہ ہے کہ مراد شاہ یہاں اردو کا لفظ اردو زبان کے معنی میں استعمال کر رہے  
 ہیں ۔ مصحفی نے بھی اپنے ایک شعر میں لفظ اردو کو زبانِ اردو کے معنی میں  
 استعمال کیا ہے :

خدا رکھے زبانِ ہم نے سنی ہے بہر و مرزا کی  
 کہیں کہیں مند ہے ہم اے مصحفی اردو جاری ہے

"خدا رکھے" سے شیرانی صاحب نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اس شعر کے وقت  
 میر و مرزا زائد تھے ، یعنی مصحفی کا یہ شعر ۱۱۹۵ھ / ۱۷۸۰ء سے پہلے لکھا گیا  
 ہوگا ۔ حسین نے "لو طرزِ مرصع" (۱۱۷۵ھ / ۱۷۶۰ء) میں بھی "اردو" کا لفظ  
 زبانِ اردو کے معنی میں استعمال کیا ہے ۔ مصحفی نے "تذکرۂ ہندی" (۱۲۰۹ھ /  
 ۱۷۹۵ء) میں بھی اردو کا لفظ زبانِ اردو کے لیے استعمال کیا ہے ۔ ان سے پہلے

میر ہندی مائل دہلوی نے اپنے "قطرہ" میں جو ۱۱۷۶ھ / ۱۷۶۲ء سے قبل لکھا  
 گیا تھا ، اردو کا لفظ تین بار اردو زبان کے معنی میں استعمال کیا ہے ۔ مائل سے  
 پہلے سراج الدین علی خاں آرزو (م۔ ۱۱۶۹ھ / ۱۷۵۵ء) نے اپنی تالیف "نوادرا لالہ" میں  
 اردو کے لفظ کو زبان کے معنی میں کئی بار استعمال کیا ہے ۔

"سگن لاسہ" اور "سوس لاسہ" مراد شاہ کی ایسی منظومیاں ہیں جن میں  
 مکھی اور چوہے کو علامت بنا کر اس دور کے حالات اور ظام و جبر کے  
 خلاف آواز اٹھائی گئی ہے ۔ جب احتساب - سخت ہو ، ظلم و ناانصافی نے اولیٰ قلم  
 کو خوف زدہ کر دیا ہو ، آزادیِ اظہارِ عقائد ان گنی ہو تو یہی اقشاری بیان سب  
 سے مؤثر ذریعہ اظہار بن جاتا ہے ۔ یہی تخلیقی عمل ہمیں ان دونوں منظموں میں  
 نظر آتا ہے ۔ ہم چند اشعار یہاں نقل کرتے ہیں جن سے اس منظوی کے اندازِ بیان  
 اور اشاروں کا اندازہ کیا جا سکتا ہے :

شہر لاہور قسطنطنیہ اسلام روشن آفاق میں ہے جس کا نام  
 تھا بہشتِ بریں لرزے زمین عجیب انسان تھے اس مکان کے سکین  
 اولیاء و مشائخ و سادات عباد اک سے اک شہرہ صفات

۱۔ اس بحث کے لیے دیکھئے "اردوئے قدیم کے متعلق چند تصدیقات" از ڈاکٹر  
 محمد باقر ، ص ۳۱-۳۶ اور پرنٹل کالج میگزین ، فروری ۱۹۳۱ء اور  
 "اردوئے قدیم کے متعلق چند تصدیقات" از پروفیسر محمود شیرانی ،  
 ص ۳۲-۳۰ ۔ اور پرنٹل کالج میگزین مئی ۱۹۳۱ء ۔ میر ہندی مائل دہلوی  
 (م۔ قبل ۱۲۲۱ھ) کے "قطرہ" کی اشاعت کے بعد جو ۱۱۷۶ھ سے قبل کا لکھا  
 ہوا ہے ، چونکہ مائل کا دیوان ۱۱۷۶ھ میں صاف و مرصع ہوا ، یہ بات سامنے  
 آتی ہے کہ اردو کے لفظ کو زبان کے معنی میں انہوں نے بھی استعمال کیا ہے ۔  
 وہ شعر یہ ہیں :

بولے وہ سن کے اردو کا میں پوچھتا تھا حال  
 تم کہول پوچھے پھر اس شہر کا پہلا  
 مشہور خلقِ اردو کا تھا ہندی لقب  
 اکے سنیتوں بیچ یہ لکھ گئے ہیں سب ملا  
 شاہ جہاں کے عہد سے خلقت کے بیچ میں  
 ہندی تو (نام) منٹ گیا ، اردو لاپ چلا

حوالہ "مائل دہلوی کا ایک اہم تاریخی قطبہ" از محمد اکرام چغتائی ، فتون  
 لاہور ، دسمبر ۱۹۶۶ء ، ص ۲۳۰ ۔



شاعر و شہر لہم لائق شعر  
شہر تھا یہ کہ کان علم و ادب  
رشتہ آبادی جہاں تھا یہ  
کوئی اس پر بڑا جو "موم" قدم  
نہ وہ روتی نہ وہ مغانی ہے  
زیر کو شاہ زمانہ سدھارے لے  
اسی صورت سے آگے احمد شاہ  
اب بھی ہر مکھنوں سے سب لاپار  
اس وقت پنجاب میں مکھنوں کی حکومت تھی۔ ہر طرف مار دھاڑ، ظلم و جبر کا  
دور دورہ تھا۔ اس پس منظر میں اس مثنوی کو پڑھیے تو اس میں اظہارِ چنبت  
کے ساتھ ایک دلیلے معنی لگتا آئے گی۔ یہی خصوصیت مراد شاہ کی مثنوی  
"موش نامہ" میں ملتی ہے۔

مراد شاہ نے قصہ "چہار درویش" کو "مراد المجتبیٰ" کے نام سے ۱۲۱۲ھ/۱۷۹۷ء  
میں نظم کرنا شروع کیا اور صرف پہلے درویش کی سیر لکھ کر اسے  
نامکمل چھوڑ دیا۔ "مراد المجتبیٰ" کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مثنوی  
لاہور میں لکھی گئی :

بسال غریب و بام صیام بشہر لہانور عالی مقام  
"نامہ مراد" میں بھی "لہانور" کا لفظ لاہور کے ساتھ استعمال میں آیا ہے :  
وہی لاہور ہے شہر لہانور جو دارالسلطنت کر ہے وہ مشہور  
آرڈو نظم میں سب سے پہلے مراد شاہ نے اس قصے کو منظوم کیا ہے۔ یہ قصہ  
الہوں نے ایک دوست حکیم علیہ اللہ ابن محمد حیات کی فرمائش پر نظم کیا۔ مثنوی  
کو مختلف عنوانات کے تحت مرتب کیا گیا ہے۔ روایتِ مثنوی کے مطابق پہلے  
توحید باری تعالیٰ میں اشعار لکھے گئے ہیں، پھر تحت "مضافاتی" ۳ میں شعر  
کہے گئے ہیں۔ اس کے بعد اس تصنیف کے اسباب پر روشنی ڈالی گئی ہے :  
یہ قصہ جو ہے چار درویش کا اگر نظم ہو تو بہت ہے بجا  
و لہکن ہو آرڈو زبان میں بیان کہ بھائی ہے ہر ایک کو یہ زبان

اس کے بعد آغازِ داستان کی سرخی آتی ہے اور پھر درویشِ داربھی کی داستان بیان  
ہوتی ہے اور اسی پر یہ مثنوی "تمام شد حکایتِ درویشِ اول" کے الفاظ کے ساتھ  
ختم ہو جاتی ہے۔ کل اشعار کی تعداد تقریباً ۱۵۰۰ ہے۔

اس مثنوی کو پڑھتے وقت محسوس ہوتا ہے کہ ایک قادر الکلام گہرگو شاعر  
شعر کہہ رہا ہے۔ لہجے کی مٹھاس، بات کرنے کا سادہ و روان طرز  
اس مثنوی میں دریا پر چلی ہوئی کشتی کا سا ساں پیدا کر دیتا ہے۔ پہلا درویش  
اپنی داستان بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ غنڈی سے صندوق لے کر آتا ہے  
اور اسے گھوڑے پر رکھ کر چلتا ہے۔ اس صورتِ حال کو مراد شاہ کی زبانی سنئے :  
غرض اس غزانے کے ساتھ اوس کو لا دیا آگے گھوڑے کے اوپر لٹکا  
نہ پہلو میں گھولا ساتا لٹکا دل کہ یکبارگی یوں گیا مائل مٹی  
کہوں یا رب آویں جواہر لٹکل نہ سنبھلا کہ لایا ہوں۔ ہر ہر اجل  
نہیں سال یہ آئندہ جان ہے مری مرگ کا اس میں سامان ہے  
غرض شہر سے دور جنگل میں جا جہاں آئے جانے کا رستہ اب تھا  
لگا دیکھتے کہوں صندوق کو وہ دیکھا کسی نے جو دیکھا اب ہو  
کہ اک نازنین غیرت حور ہے یہ زخموں سے سارا بدن چور ہے  
سراپا میں اس کا بیان کیا کروں زبان لال ہوتی ہے دل غرقِ خون  
وہ بھی ایک ہی شکل تصویر کی مضبور نے قدرت کے تحریر کی  
وہی مادرِ دہر نے ایک چچی بنا اور اپنی پر نہ ایسی اپنی  
کوئی شکل دون جس سے نسبت اوسے ہو یا حسن قامت قیامت اوسے  
کہ زور یہ صراج نے رشک کہا فلک کو سکھا اوس کو زخمی کیا  
غرض دیکھ اوسے میں تو غش کر گیا ہوا اس پہ ایسا کہ بس مر گیا  
کہ اے واسے یہ کیا ہے کیا ہو گیا ابھی ایک طغیانات سا ہو گیا  
ساری مثنوی میں ہی انداز اور رنگِ بیان قائم رہا ہے۔ زبان سلیس و روان اور  
باجادارہ ہے اور مراد شاہ اس پر ایسی قدرت کا اظہار کرتے ہیں اور قصے کو  
ایسی خوبی سے بیان کرتے ہیں کہ شروع سے آخر تک دلچسپی برقرار رہتی ہے۔  
باجادارہ زبان کا استعمال ساری مثنوی میں قدم قدم پر نظر آتا ہے :

یہ مُردہ ساتھی گر تیر خاک ہو تو پھر ہے غم کم جہاں پاک ہو  
ٹھکانے تب آئے کچھ اس کے مزاج لگا دے کے دل گھرنے اوس کا علاج

لگا کر نے اس طرح جب ضرور وہ لگی ہوئے آج اور کل اور وہ

مزبور یہ میں سن کے سن ہو گیا گیا دل کہیں کا کہیں جو گیا

کہ میں اوس کے آگے نہ دم بھر سکا نہ اہل اس بات کا کر سکا

میں اس بات سے سخت ہزار ہوں تکلف کی ہوگز نہ میں بار ہوں

ہوں مایوس اولٹا پھرا پاؤں میں

جب آیا تو کیا دیکھوں وہاں چھاؤں میں

لیکن زبان و بیان کی ان خوبیوں کے ساتھ ساتھ پنجابی زبان کی وہ خصوصیات بھی جو قدیم اردو میں نظر آتی ہیں، اس مشورے میں ملتی ہیں۔ مثلاً:

ع: میں اوس وقت کیوں نہ وہ خط پھڑ لیا (پھڑ لیا = پڑھ لیا)  
یہاں علامتِ فاعل "نے" بحال ہے، جیسے پہلے شاہ کے ہاں:

ع: "میں اپنا من کہل گیا"

یہی صورت اکثر دہرائے ذہل کے ہاں ہوتی ملتی ہے۔ کہیں وہ "نے" استعمال کرتے ہیں، کہیں نہیں کرتے؛ مثلاً میر جانی سالک دہلوی (م - قبل ۱۷۲۱ء/ ۱۸۰۶ء) کے قطعے کا ایک مصرع ہے:

ع: لیکن جو میں بنا ہے وہ کہتا ہوں بزملا

لیکن وارث شاہ کے ہاں "نے" کا استعمال مل جاتا ہے، جیسے:

ع: دل نہر نے گھبرا ہند ہويا رانچھا چو غولے کھائے لکھ پشما

پنجابی خصوصیات کی چند مثالیں اور دیکھیں:

ع: نکل کل کی گل لولہوں کے ہاتھ (کل = بات)

ع: ایروں کیاں لڑکیاں صبح و شام (کیاں = کی، بہ صیغہ جمع)

ع: دعاہیں الھوں کی لیا کیجے (الھوں کی = ان کی)

ع: ہویا میں کھڑا پہلے خندق بہ آ (ہویا = ہوا)

یہ ساری خصوصیات قدیم اردو اور خصوصیت سے دکنی میں بھی ملتی ہیں۔

مراد شاہ کے دور تک آنے آتے پنجاب میں وہی معیاری زبان اختیار کر لی جاتی ہے جو شمال سے جنوب تک سارے برعظیم میں یکساں طور پر استعمال میں آ رہی ہے۔ مراد شاہ کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے اس زبان و بیان کے خدیہ ترین، نکھرے ہوئے اور شستہ و شالستہ روپ کو پنجاب میں عام کیا۔

بارہوی صدی ہجری میں شاکر نامی ایک شاعر الگ (خلع کیمپلور) میں داد سخن دیتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر فارسی کا شاعر ہے لیکن اس کے دیوان میں کچھ غزلیں اور ایک دو اردو زبان میں بھی ملتا ہے۔ شاکر کون تھا؟ اس کا پورا نام کیا تھا؟ یہ معلوم نہیں ہو سکا۔ البتہ فارسی دیوان کے مطالعے سے اتنا پتا چلتا ہے کہ وہ حضرت یحییٰ الکی کا بزرگوار حضرت بابا ہیں (م - ۱۱۳۲/۸۱۶ء ع) کے نام سے مشہور تھے، ہوتا تھا۔ حضرت بابا جی کا حسلہ دو واسلوں سے حضرت عہد الف ثانی سے جا ملتا ہے۔ فارسی کلام کے ایک شعر ہے، جو شاکر نے اپنے کسی شعر کی وفات پر لکھا ہے، معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۶۹ء/ ۱۲۷۲ ع تک زندہ تھا۔ شعر یہ ہے:

بود از حضرت هزار و یک جد و ششاد و شش

چار شنبہ و تیر پیش قدم شد لعل جگر

زبان و بیان کے اعتبار سے شاکر کا اردو کلام قدیم اردو سے بہت قریب ہے۔ بلکہ جیسا کہ پروفیسر سعادت علی کلیم نے لکھا ہے، کہ "اس میں جو متروکات استعمال ہوئے ہیں وہ ولی کی زبان سے بھی ہمیں پیچھے لے جاتے ہیں اور وہ اس وجہ سے ہے کہ شاعر اردو زبان میں ادب کی ان کمالتوں سے جہاں اپنے نئے انداز کوڑے جا رہے ہیں، دور رہا ہے"۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ شاکر نے کچھ غزلوں میں سے دو میں مشکل زمین میں طبع آزمائی کی ہے۔ ایک غزل جس میں مطلع نہیں ہے، وریف "کوئی کچھ کہتا کوئی کچھ کہتا" ہے۔ دوسری غزل کی وریف "نہ ہوگی" اور قافیہ جہاں، کدھان، جاں وغیرہ ہے۔ اس میں مطلع دوسرے شعر میں آیا ہے۔ دوسری غزل میں دیبا، سیاہی، عطائی قافیہ ہے اور "ہے" وریف ہے۔ شاکر کے اردو کلام کو دیکھ کر یہ ضرور کہنا جا سکتا ہے کہ پنجاب کے دور دراز کے علاقوں میں بھی اردو کی تحریک اور اس میں شعر گوئی کا رواج عام تھا۔ وہ



شعرا جو صرف فارسی یا پنجابی زبان میں شاعری کرتے تھے، اردو میں یوں ضرور شعر کہتے تھے۔ آج شاکر کی شاعری، اور خصوصاً اس دور میں جب وہ نے اردو شاعری کو نیا رخ دے کر انقلاب پیدا کر دیا تھا، شکر کی حیثیت رکھتی ہے لیکن اس سے پنجاب اور اردو کے گہرے رشتے لائے ہوئے روشنی لگتی ہے۔ شاکر کی غزلوں کے چند شریبہ ہیں :

ہاں جال و خوں کوئی دلستان نہوگی  
تجہ مار کی چھیلی اللہ جہاں نہوگی  
تیری کمر سی لالہ جنگ میں نہیں کوئی  
بالہ کہ جنگ میں ایسی کوئی سو نہاں نہوگی  
جان تیرے درس کوں بھل ہوا ہے شاکر  
زود آ وگرنہ تیرے دل پہ ذرہ چاں نہوگی

تجہ مرگاں کوں کوئی ناوگ کہتا کوئی لہن کوئی ہلک کہتا  
کوئی چلہ دنگ کہتا کوئی کچھ کہتا کوئی کچھ کہتا

تھا ہے سینہ جدائی کی آگ میں جون تندور  
بگڑ کر کیا بھیا رسم کر جدائی ہے

مراد شاہ کے ایک اور ہم عصر مرزا الدین اشرف نوشاہی کا نام بھی پنجاب میں اردو کی خدمت کے سلسلے میں ممتاز ہے۔ اشرف نوشاہی نے ۱۸۰۵ء/۱۲۰۲ء ع میں "کنز الرحمن" کے نام سے فارسی میں ایک کتاب لکھی جس میں اپنے سلسلے کے پیر مرشد حامی مجدد لوشہ (م - ۱۰۶۳ھ/۱۶۵۳ء ع) کے حالات زندگی کے ساتھ ساتھ ان کی اولاد اور خاندان کے حالات و کمزات بھی نظم میں بیان کیے ہیں۔ اشرف نوشاہی اردو، پنجابی اور فارسی تینوں زبانوں کے شاعر تھے۔

تیرہویں صدی ہجری کا یہ دور شمالی ہند میں اردو شاعری کا اہم ترین دور ہے۔ سرزمین لکھنؤ اور دہلی کی لٹرا لائنداد چھوٹے اور بڑے شاعروں کی آواز سے گونج رہی ہے۔ اب پنجاب میں بھی زبان و بیان کے لیے معیار سخن کی پیروی

۱۔ پنجاب میں اردو : از قاضی فضل حق، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین، ص ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۳، ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۴، ۱۰۲۵، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵، ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۶، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۲۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۷، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۱۷۵، ۱۱۷۶، ۱۱۷۷، ۱۱۷۸، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳، ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۶، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳، ۱۳۹۴، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶، ۱۳۹۷، ۱۳۹۸، ۱۳۹۹، ۱۴۰۰، ۱۴۰۱، ۱۴۰۲، ۱۴۰۳، ۱۴۰۴، ۱۴۰۵، ۱۴۰۶، ۱۴۰۷، ۱۴۰۸، ۱۴۰۹، ۱۴۱۰، ۱۴۱۱، ۱۴۱۲، ۱۴۱۳، ۱۴۱۴، ۱۴۱۵، ۱۴۱۶، ۱۴۱۷، ۱۴۱۸، ۱۴۱۹، ۱۴۲۰، ۱

عجبے امید تھی اس ساء 'رو میں کام پاؤں گا  
 نہ جانا تھا یقین کر کے کہ آخر چاند خالی ہے  
 تیری اس خوش ادائی میں رقیبوں کو نہیں پروا  
 کہ اشرف عشق تیرے میں دیوانہ لاناہلی ہے  
 اشرف کی ایک غزل ہے جس کی ودہل 'ایک طرف' اور فانیہ 'رقیبان'، 'پریشان'،  
 'قوان'، 'سپران' وغیرہ ہے۔ اس مشکل زمین میں اشرف نے کئی اچھے شعر لکائے  
 ہیں۔ مثلاً :

مہمانہ میں بنا کر دکھا ، اوس خوبرو کا عشق ہے  
 مغمم یک طرف سے یک طرف ، ساق پریشان ایک طرف  
 عاشق بیچارہ دو اوپر گھائی کھڑا ہے سرسبز  
 سر یک طرف ، پا یک طرف ، تن یک طرف ، چان یک طرف  
 یا یہ شعر دیکھیے :

جب نہ تھا عشق کیا گزرتی تھی شہر کی روح پر نگہ نہ بڑی تھی  
 ان اشعار میں شعریت بھی ہے اور فانی اعتبار سے سنگلاخ زمیوں میں شعر کہتے  
 کی کوشش بھی۔ اس دور تک آنے آنے زبان و بیان کے سب دھارے مل کر  
 ایک ہو جاتے ہیں۔ قدیم افیلو جدید طرز و اسلوب میں جذب ہو کر ایک نیا روپ  
 دھار لیتا ہے۔ اشرف نوشاہی کے ہاں قدیم اور جدید دونوں رنگ الگ الگ بھی  
 نظر آتے ہیں اور مل کر ایک ہوتے ہوئے بھی۔

پنجاب میں اردو کی داستان صرف حدود پنجاب تک محدود نہیں ہے بلکہ  
 ہمارے ہر عظیم کے کونے کونے میں لپٹی ہوئی ہے۔ سودا کے مناصر فدوی  
 لاہوری لکھنؤ میں دائر سخن دے رہے ہیں۔ سرحد کے رہنے والے انعام اللہ خان یقین  
 جو جشد افغانی کے لڑوئے اور نواب ظہیر الدین خان کے بیٹے ہیں، سرزمین  
 پنجاب سے تعلق رکھتے ہیں۔ جنت غروبوں کے چھوڑے کا مشہور شاعر ہے نوا  
 بٹالے کا رہنے والا ہے۔ "پنستان شمر" کے مؤلف لچھی لران شفیق لاہور کے  
 کھتری تھے جن کے والد مشا رام، جو خود بھی شاعر تھے، لاہور سے اورنگ آباد  
 چلے گئے تھے۔ اساع کے "مظاہر شمر" سے معلوم ہوتا ہے کہ حیدر علی حیدر  
 اور قاسم علی قاسم بھی پنجاب کے رہنے والے تھے۔ "تذکرۃ بے جگر" میں ان کے  
 کلام کا تذکرہ بھی ملتا ہے۔ میر اکبر علی اعظم، مصطفی و جرأت کے شاکر ہیں  
 پنجاب کے باشندے تھے۔ مصطفی کے شاکر سلام شاہ مظلوم بھی ہیں کے  
 رہنے والے تھے۔ "ریاض النعیم" میں یہ احمد لاہوری کا ذکر بھی آتا ہے۔

شاگرد مومن غورشاہ احمد غورشاہ بھی ہیں کے باشندے تھے۔ میر حسن کے تذکرے  
 سے معلوم ہوتا ہے کہ عزت کے شاگرد عبداللہ بشیر پنجاب کے رہنے والے تھے۔  
 امام بخش لنچ، عبدالحمیم لاہوری اور "کل بکالی" کے مصنف نال چند بھی پنجاب  
 کے تھے۔ شیر علی افسوس لائلول کے رہنے والے تھے۔ غرض کہ اس اعلا  
 سے اگر دیکھا جائے تو ایک طویل سہرست ایسے شعرا و مصنفین کی سرسب کی  
 جا سکتی ہے جو سرزمین پنجاب سے تعلق رکھتے تھے اور جنہوں نے دامن اردو  
 کو دسج سے وسیع تر کیا ہے۔ اردو اور پنجاب شروع ہی سے اس طرح ایک لفظ  
 کے دو رخ ہیں جس طرح اردو اور پنجابی ایک زبان کے دو روپ ہیں۔ اردو ادب  
 کی جدید تحریکیں تو بڑی حد تک پنجاب ہی کی سرپرست منت ہیں۔

پرنسپل اردو شاعری کی روایت کے مطالعے سے، جو قائلہ پنتھوں کے کلام  
 اور پھر چوٹی صدی ہجری سے آج تک مسلسل سرزمین پنجاب پر جاری و ساری  
 ہے، یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ زبان، جسے مسلمانوں نے چوں سے اٹھایا، سننے  
 سے لگایا اور اپنی فتوحات کے ساتھ ہمارے ہر عظیم میں پھیلا دیا، ایک ایسی زبان  
 تھی جو عیاں مختلف علاقائی زبانوں کے درمیان ایک بین الاقوامی زبان کی حیثیت  
 سے شروع ہو کر موجود اور رائج تھی۔ اسی لیے آج تک پنجابی اور اردو ایک ہی  
 زبان کے دو روپ نظر آتے ہیں۔ مغربی پاکستان کی سب زبانوں میں جو چیز  
 مشترک ہے وہ اردو زبان اور اس کا ذخیرۂ اتفاق ہے جس میں اسلامی روح اس  
 طرح سرایت کیے ہوئے ہے کہ اسلام اور اردو ایک دوسرے کے ترجمان اور  
 علامت بن گئے ہیں۔

وہ سامراجی قوتیں جو پاکستان کو ٹکڑے ٹکڑے کرنے کی سازشیں  
 کر رہی ہیں انہی نے "مختلف الزبائن" آبادیوں کو ایک دوسرے سے الگ کرنے  
 اور اپنا آلو پیدا کرنے کی کوششیں ہیں۔ ان کا بنیادی منصوبہ یہ ہے کہ  
 اسلام اور اردو کو، جو آج تک جوڑے اور متحد رکھنے کا کام کر رہے ہیں،  
 کھینچ کر کیمزور اور بے اثر کر دیا جائے۔ نتیجے میں اس ایک ہزار سالہ  
 "اسلم ثقافت" کے قلمبہ عظیم کی مضبوط دیواروں کی اینٹیں نفرت کی چھینٹی سے  
 غود بنود ایک ایک کر کے گر جائیں گی اور یہ وہ وقت ہوگا کہ سامراجی قوتوں  
 کا شہر سب یلوں کو ایک ایک کر کے کھا جائے گا۔ اسیر کی تاریخ سے ہمیں  
 یہ سبق ملتا ہے۔ ہر عظیم میں باہر سے آنے والی قوموں اور قلعہ کی تاریخ  
 بھی ہمیں یہی داستان سنا رہی ہے۔ کہاں ہیں باختر کے وہ یوانی، وہ جری  
 راجپوت، وہ عظیم گوجر اور جاٹ جنہوں نے صدیوں اس ہر عظیم پر حکومت کی۔



کہاں ہیں وہ عظیم کشان ، ساکا اور اُن ! کہاں ہیں وہ عظیم فاع ابھیر جن کی زبان ابھیر لاش سارے برعظیم کی زبانوں کو جدید ہند آریائی زبانوں کے دائرے میں داخل کرنے کا سبب بنی ۔ کہاں ہیں سہاکتا گوتم بودھ کے پیرو جو سارے برعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے تھے ۔ سب کے سب اندرونی انتشار و اختلاف ، باہمی نفرت اور ضعف اقتدار کے ساتھ سامراجی دباؤ ، اشتداد ، جان و مال کے خوف ، زبان اور قوت جذب کے عمل سے رفتہ رفتہ ضائع ہستی سے مٹ گئے : ع

کالے برلا چر گیوں شاہ حسین دے تہئے

اور اب ان کا نام تاریخ کی ہرانی کتابوں میں عبرت کے لیے مضمون ہے اور اُن کی تاریخ ، اگر ہم شعور کی آنکھ کھول کر دیکھیں ، آج بھی ہمارے لیے تازہ و بہرہ ہے ۔

ان سطور کے بعد آئیے اب ہم "سندھ میں اردو" کی روایت کا سراغ لگاتے

ہیں ۔



## سندھ میں اردو

(۱)

پنجابی ، ملتان اور اردو کے اس قدیم گہرے اور حقیقی رشتے سے واقف ہو کر جب ہم پنجابی ، ملتان اور سندھ کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ بھی ایک دوسرے سے بہت قریب نظر آتی ہیں ۔ اہل تحقیق کی رائے ہے کہ ملتان اور سندھ ایک دوسرے سے الگ ہونے سے پہلے ایک تھیں اور آج بھی سندھ بولنے والے کے لیے سرائیکی اور سرائیکی بولنے والے کے لیے سندھ زبان انہی نہیں ہے ۔ جس طرح ملتان و پنجابی سے اردو کا گہرا رشتہ و تعلق ہے اسی طرح سندھ سے بھی اردو کا ویسا ہی بنیادی و قدیم رشتہ ہے ۔ جیسا کہ ہم پہلے لکھ چکے ہیں ، اردو زبان ہر اُس علاقے میں تیزی سے پروان چڑھی جہاں مختلف اقوام کو سیاسی اور معاشرتی سطح پر ، ایک دوسرے سے ملنے جانے کی ضرورت پیش آتی ۔ تاریخ شاہد ہے کہ مسلمانوں کی آمد سب سے پہلے سندھ میں ہوئی اور معاشرتی سطح پر ملنے جانے کی ضرورت بھی سب سے پہلے جوں پیش آئی ۔ ہونچو دڑو کی طرح ، آج تاریخ کی گتھ کی دیز تھ نے اُس تعلق سے پیدا ہونے والی زبان پر غلبہ سامنی کے چاڑ کھڑے کر دیے ہیں اور جو کچھ تھا وہ بھی تقارون سے اوجھل ہو گیا ہے ۔ لیکن پھر بھی تاریخ کا مطالعہ کچھ نہ کچھ نشان دہی ضرور کرتا ہے جس سے واضح نتائج نکالے جاسکتے ہیں ۔

جیسے برج بھاشا اور اودھی ، شورسینی آپ بھرتی کی شاعری ہیں ، اسی طرح کرکٹی اور لکی سہاجی آپ بھرتی کی شاعری ہیں ۔ اول الذکر شاخ نے سندھ اور ملتان کو دودھ پلایا اور دوسری نے لہندا اور پنجابی کو ۔ شورسینی آپ بھرتی کا گہرا اثر پنجاب ، راجپوتانہ اور گجرات کے ذریعے سندھ میں پھیل چکا تھا اور

۱۔ ملتان زبان اور اس کا اردو سے تعلق : ڈاکٹر منیر عبدالحق ، ص ۲۲۳ ، اردو اکادمی جاولپور ، ۱۹۷۷ء -

جب ہندو ان قاسم نے سندھ کو فتح کیا تو یہاں ایک ایسی کھڑی زبان تھی جو سماجی اثرات بھی رکھتی تھی اور شوریہ بھی۔ اس زبان کو، جو نشان سے ساحل سندھ تک بولی جاتی تھی، اہل عرب سندھ میں کہتے تھے۔ اور وہ زبان جو گجرات، راجپوتانہ، مشرق و مغرب پنجاب اور وسطی ہند میں (پنج تہی، ہندی کے نام سے معروف تھی۔ دھار کے والد کے بارے میں "تاریخ معصومی" میں لکھا ہے کہ:

"اور علم حجازیہ و لغات ہندی و ہندی خوب من دانست۔"

مسلمانوں کے آنے کے ساتھ مفتوح علاقے کی تہذیب، معاشرت اور زبان پر وہی اثر ہوا جو آریاؤں، ہسپیریوں اور اہوریوں کی فتوحات سے یہاں کی تہذیب اور زبانوں پر ہوا تھا۔ قلع و مفتح جب تہذیب، معاشرت، معاشی، سیاسی اور لسانی سطح پر ایک دوسرے سے ملے تو ایک ہیج میل قسم کی زبان اپنے خد و خال اجاگر کرنے لگی تھی جس میں ہادی، ایرانی، تورانی اور دوسری بولیوں نے مل جل کر لسانی کھڑی پکانے کا عمل کیا تھا۔

عربوں کی حکومت سندھ و میان پر ۱۲۷۳ء سے ۱۵۲۶ء تک قائم رہی۔ انہوں نے اپنے نظام خیال کی نشوت سے ان علاقوں میں وحدت کا تصور پیدا کر کے معاشرتی زندگی کی رفتار کو نہ صرف تیز کر دیا بلکہ تہذیبی و لسانی عوامل پر بھی ایک نئی روح پھونک دی۔ اس نئی سیاسی و معاشرتی صورت حال نے لسانی سطح پر ایک ایسی زبان کی ضرورت کو ابھارا جس کے ذریعے اس علاقے میں رہنے اور رہنے والی مختلف اقوام ایک دوسرے سے ابلاغ کر سکیں۔ سندھ کو جس سلاخی لشکر نے فتح کیا اس میں فارسی اور عربی بولنے والے لوگ شامل تھے۔ وہ عمل جو عربوں کی فتح نے سرزمین ایران میں کیا، وہی عمل سندھ میں کیا۔ یہ سیاسی تقاضا بھی تھا اور وقت کی اہم ضرورت بھی۔ "عربوں نے جب ایران فتح کیا تو سیاسی و سرکاری اغراض کے لیے ایران کی مختلف زبانوں سے ایک زبان کو چن لیا۔ یہ زبان مشرق ایران میں بولی جاتی تھی اگرچہ ہم غلطی سے اسے خطہ فارس کی طرف منسوب کرتے ہیں۔ اسی طرح جب مسلمان سندھ و پنجاب

پر قابض ہو گئے تو یہاں بھی یہی ضرورت محسوس ہوئی ہوگی۔" سید سلیمان لدوی مرحوم کا بھی یہی خیال ہے کہ:

"مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچے ہیں اس لیے قرین قیاس یہ ہے کہ جس کو ہم آج اردو کہتے ہیں اس کا بیانی ایسی وادی سندھ میں تیار ہوا ہوگا۔۔۔ جس کی حد اس زمانے میں ملتان سے لے کر بھکتر اور ٹھٹھا کے مراحل تک پھیلی ہوئی تھی۔ موجودہ اردو ان ہی بولیوں کی ترقی یافتہ اور اصلاح شدہ شکل ہے؛ یعنی جس کو آج ہم اردو کہتے ہیں اس کا آغاز ان ہی بولیوں میں عربی و فارسی کے میل سے ہوا اور آگے چل کر دارالسلطنت دہلی کی بولی سے، جس کو دہلوی کہتے ہیں، مل کر معیاری زبان بن گئی۔"

اسی بات کو سید حمام الدین راشدی اس طرح دہراتے ہیں کہ:

"اردو ہندو مسلمانوں کی وہ مشترک زبان ہے جو مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد اور حکومت اور تمدنی روابط کی بدولت اس طرح وجود میں آئی کہ اسلامی زبانوں کے ہزارہا الفاظ ہندی زبانوں میں شامل ہو گئے اور اہل ہند، ہندو ہوں یا مسلمان، انہیں سمجھتے اور بولنے لگے۔ بے شبہ اردو کو اپنی موجودہ معیاری شکل اختیار کرنے میں بہت مدت صرف ہوئی اور مختلف مدارج و مراحل سے گزرنا پڑا لیکن اگر اس کے وجود میں آنے کا وہ سبب، جو اوپر بیان ہوا، مستحکم ہے تو یہ بھی مستحکم حقیقت ہے کہ مسلمان سب سے پہلے سندھ میں آئے اور یہیں ان کی زبان عربی اور پھر فارسی کا ہندی زبانوں سے ارتباط و اختلاط شروع ہوا۔ لہذا یہ ایک واضح اور یقینی امر ہے کہ اردو کا اصلی مولد سندھ ہے۔"

غرض کہ یہ زبان اپنی ابتدائی شکل میں سندھ و ملتان کے علاقے میں عربوں کے زفر اثر پائی شروع ہوئی۔ محمود غزنوی کے بعد جب آل غزنو نے سندھ و پنجاب اور برہہ تک کے علاقے پر اپنی حکومت قائم کر کے لاہور کو اپنا دارالحکومت بنایا تو یہ "نئی زبان" ۱۰۲۶ء سے ۱۵۸۲ء تک اپنے خد و خال

۱۔ پنجاب میں اردو: ص ۸۷۔

۲۔ نقوش ملتان: ص ۳۱۔ ۳۳۔ ۳۴۔ ۳۵۔ مطبوعہ کراچی۔

۳۔ اردو زبان کا اصل مولد — سندھ: رسالہ "اردو" کراچی، اپریل ۱۹۵۱ء۔

۱۔ تاریخ معصومی: (فارسی): ص ۱۱۔

۲۔ تفصیل کے لیے اس جلد کی مقدمہ (اردو زبان اور اس کے بولنے کے اسباب) دیکھیے۔



اس علاقے میں باقی سواروں رہی۔ غوریوں کے ساتھ جب دہلی واپس لکھی آ گیا اور قطب الدین ایبک برعظیم کا چلا بادشاہ بنا تو اغتلاط و ارتباط کا عمل اور تیز ہو گیا۔ ۲۱۰ ع میں التمش اپنا دارالحکومت لاہور سے دہلی لے آیا اور اسی کے ساتھ پنجاب، بلتان اور سندھ کی اس کھجڑی زبان کا اقتدار دہلی پر بھی قائم ہو گیا۔ یہاں اس کا واسطہ دہلی اور اس کے قرب و جوار میں ہوتی جانے والی بولیوں سے پڑا جنہوں نے اس کی پشت، ساخت اور شکل و صورت کو شدت سے متاثر کر کے اسے ایک نیا روپ دے دیا۔ مسلمانوں کی فتوحات کے ساتھ یہ زبان گجرات، دکن، مالوہ اور دوسرے علاقوں میں بھی پھیل گئی اور سارے برعظیم میں واحد مشترک زبان کی حیثیت سے ابھرنے لگی۔ جو کام ایک زمانے میں اپ بھراشی نے اور پھر سورسٹی اپ بھراشی نے ملک گیر سطح پر انجام دیا تھا، وہی رابطے کی زبان کا کام اس نے انجام دیا اور آج تک دے رہی ہے۔ بعد تغلق کے آخری زمانے میں جب دکن شال سے کٹ گیا تو یعنی سلطنت کے قیام (۱۳۴۷ء) کے ساتھ دکن میں آزادانہ طور پر، نئے لسانی اثرات کو جذب کر کے، پرورش پائی رہی اور جلد ہی فقہی، ادب کی سرحدوں میں داخل ہو گئی۔ اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن کے بعد جب شال اور جنوب مل کر ایک بار پھر ایک ہو گئے تو دکنی زبان و ادب کی روایت شال کی ترقی پانچ زبان سے مل کر ایک نئے معیار سے آشنا ہوئی جو سارے برعظیم کے لیے یکساں طور پر قابل قبول تھا۔ اگر ہم اس زبان کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو ہم دیکھنے میں آئے کہ اس زبان نے قدم قدم چل کر سارے برعظیم کا سفر طے کیا ہے اور ہر علاقے کی زبان سے مل کر اس کی خصوصیات کو اپنے اندر جذب کیا ہے۔

(۲)

آئیے اب اس پس منظر میں سندھ کی صورت حال کا جائزہ لیں: ۱۲۹۹ء ع میں نوجوان عرب سپہ سالار محمد بن قاسم نے سندھ کے راجا داہر کو شکست دے کر سندھ و بلتان فتح کر لیا۔ فتح سندھ کے اثرات گہرے اور دور رس تھے۔ یہ پہلا موقع تھا کہ عربوں اور ایرانیوں کو یہاں کے لوگوں سے مل جل کر رہنے کی ضرورت پیش آئی تھی۔ عرب فاتحین میں نئے نظام خیال اور عقیدے کی ایک روشنی تھی اور ابھی تک خود غرضیوں کی ریت نے اس آگ کو بجھانے کا عمل شروع نہیں کیا تھا۔ مسلمان آئے تو یہاں مستقل طور پر آباد ہو گئے۔ فاتح و مفتوح کا رشتہ چند ختم ہو گیا اور معاشرتی، تعلیمی و لسانی ارتباط و اغتلاط کا عمل شروع ہو گیا۔

سویس کے اندر اندر ایسے علما نظر آئے لکھے جو یہاں کی زبانوں سے خوب واقف تھے اور سندھی، ہندی، عربی اور فارسی کے ماہر تھے۔ بزرگ بن شہر راز نے ”عجائب الہند“ میں لکھا ہے کہ یہاں کے راجا نے جو جو را اور کشمیر بلایا اور کشمیر و تریس کے علاقوں پر قابض تھا، منصورہ کے امیر منصور عبداللہ بن عمر بن عبدالعزیز کو خط لکھ کر فرمائی کی کہ ہندی زبان میں اس کے لیے اسلامی احکام و قوانین کی تفسیر و تشریح کی جائے۔ عبداللہ نے منصورہ کے ایک آدمی کو، جو عراق کا رہنے والا تھا لیکن جس کی پرورش و پرداخت ہندوستان میں ہوئی تھی، بلایا اور راجا کی فرمائش بتائی۔ اس عراقی عالم نے ایک قصیدہ لیا اور اس میں وہ تمام باتیں، جو راجا چاہتا تھا، بیان کر دیں اور راجا کے پاس پہنچ دیا۔ راجا نے اسے بہت پسند کیا اور قصیدہ نگار کو اپنے پاس بھرنے کی فرمائش کی۔ منصور عبداللہ نے اسے راجا کے پاس پہنچ دیا۔ تین سال بعد جب وہ واپس آیا تو اس نے بتایا کہ راجا نے اس سے ”ہندی زبان“ میں قرآن مجید کی تفسیر لکھنے کی فرمائش کی تھی جو اس نے پوری کر دی ہے۔ ”عجائب الہند“ ۴ کے الفاظ یہ ہیں:

”ان یفسر لہ شریعت الاسلام بالہندی“

”شریعت اسلام کا ہندی میں حال لکھئے“

”ان یفسر لہ شریعت القرآن بالہندی“

”قرآن کا ہندی میں مطلب بیان کرے“

ہندی و سندھی کا وہ فرق یاد رہے جو ہم نے راجا داہر کے والد کے سلسلے میں ”تاریخ محضوی“ کے حوالے سے چلے لکھا ہے کہ ”او علمر ہامسہ و لغات سندھی و ہندی خوب می دانست“۔ ”عجائب الہند“ ۵۲۷ کی تصنیف ہے۔

اصطخری، جو ۹۵۱/۹۵۰ ع میں یہاں آیا، لکھتا ہے کہ ”سندھ کے مشہور شہروں میں منصورہ ہے اور سندھی زبان میں اس کا نام ”یرمن آباد“ ہے۔۔۔ لوگ تجارت پیشہ اور عربی زبانیں بولتے ہیں“۔ وہ یہ بھی لکھتا ہے

۱۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں: جلد اول، ص ۱۹۳-۱۹۵، مطبوعہ دارالمصنفین اعظم کراچی۔

۲۔ عجائب الہند: از بزرگ ان شہریار، ص ۲، بحوالہ نقوش سبانی، ص ۵۹ و ص ۶۱، مطبوعہ کراچی۔

۳۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں: جلد اول، ص ۲۶۵ و ۲۸۶۔

کہ "منصورہ" سلطان اور ان کے مضامین کے راہنمائی کی زبان سندھی اور عربی ہے۔ مکران والوں کی زبان فارسی و سکرانی ہے۔<sup>۱</sup>  
اصطخری کے اس زمانے سے کئی زبانوں کے ایک ساتھ رائج ہونے کا پتا چلتا ہے۔ اور ظاہر ہے کہ اُس میں ملتے جلتے سے ایک زبان کے الفاظ دوسری زبان میں شامل ہو کر ایک ایسی زبان کا بولی تیار کرنے میں مدد کر رہے ہوں گے جس کی مدد سے ایک مشترک زبان کی معاشرتی ضرورت پوری ہو سکے۔ خود "برہن آباد" کا مرکب اس اُنی مشترک زبان کے بولنے کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ اس مرکب میں دو تہذیبیں مل کر ایک تیسری تہذیب کی طرف قدم بڑھا رہی ہیں اور ایک ایسی زبان کو ابھار رہی ہیں جو تیسرے کھچر کی مشترک زبان بننے کی صلاحیت رکھتی ہو۔

۹۸۵/۳۷۵ع میں بشاری مقدسی نے لکھا کہ "سلطان بھی منصورہ کی طرح ہے مگر منصورہ زیادہ آباد ہے۔۔۔ فارسی زبان عموماً سمجھی جاتی ہے۔"<sup>۲</sup>  
عربی فارسی کے ہر دم استعمال نے ایک مشترک زبان کو ابھرنے پڑنے اور پھیلنے میں بہت مدد دی اور دو تین سو سال کے اندر اندر وہ اس قابل ہو گئی کہ اس میں شعر و شاعری بھی کی جا سکے۔ کالجی کے راجا اندا نے سلطان محمود کی مدح میں ہندی ہی میں اشعار لکھے اور بادشاہ کے پاس بوجوائے۔ "تاریخ فرشتہ" کے الفاظ یہ ہیں کہ "اندا بڑی ہندی در مدح سلطان شعرے گفتہ نزد او فرستاد۔ سلطان آنرا بفضلائے ہند و عرب و عجم کہ در ملازمت او ہوداد، محمود بھی قصید و آفرین کردند۔" ظاہر ہے کہ یہ زبان ہندی وہی تھی جس کے الفاظ شعراء فارسی کے کلام میں سرایت کر گئے تھے اور جو آج بھی اردو زبان میں رائج ہیں؛ مثلاً حکیم سنائی (۳۶۴ھ — ۴۵۵/۱۰۷۱ع — ۱۱۵۰ع) کا یہ شعر دیکھیے:

اسامی درین عالم است از لہ جاننا۔۔۔ چہ آب و چہ نان و چہ مہ و چہ پانی  
یا مسعود سعد سلمان (۴۰۵ — ۵۱۵/۱۱۲۱ع) کا یہ شعر دیکھیے:

برآمد از بس دیوار حسن "مارا مارا"

"پانی" کا لفظ آج بھی اردو زبان میں ہر شخص کی زبان پر چڑھا ہوا ہے۔ آب، نان، مہ و پانی، اسامی، عالم، جاننا، یہ وہ الفاظ ہیں جو اردو کے ذخیرۃ الفاظ میں

معاشرتی اختلاط سے شامل ہو گئے ہیں۔ اسی طرح "مارا مارا" کے الفاظ آج بھی اسی طرح استعمال ہوتے ہیں۔ اصطخری "اردو" کے ذکر میں لکھتا ہے کہ سندھی زبان میں اسے "لہون" کہتے ہیں۔ یہ لفظ آج بھی سندھی زبان میں اسی طرح استعمال ہوتا ہے۔ یونیورسٹی محمود شیرانی نے ایسے الفاظ کی ایک طویل فہرست غزلویوں اور سلفشت دہلی کے زمانے کی فارسی تصانیف سے مرتب کی ہے جن کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ فارسی زبان میں سینکڑوں الفاظ اس زبان کے داخلی ہو گئے تھے۔

سندھ کی اس ملی ملی زبان کا ایک قدیم ترین نمونہ شمس سراج عقیقہ کی "تاریخ فیروز شاہی" میں ملتا ہے۔ یہ تعلق نے ۱۲۵۰ھ/۱۳۵۰ع میں انوشہ ہر حید کیا اور اس حملے کے دوران مر گیا۔ دس برس بعد فیروز شاہ تغلق نے حید کیا اور وہ ناکام و تباہ ہو کر واپس لوٹا۔ اس سے لوشہ والے اتنے خوش ہوئے کہ یہ فقرہ زبان زد عام ہو گیا:

"برکت شیخ پشہا، ایک "موا ایک "نہا"

جس کے معنی یہ ہیں کہ شیخ پشہا (۵۶۰ھ — ۶۰۹/۱۲۱۳ع — ۱۲۰۹ع) کی برکت سے ایک مر گیا اور ایک بھاگ گیا۔ "برکت" اور "موا" تو آج بھی اردو زبان کے مروج ذخیرۃ الفاظ میں شامل ہیں اور "نہا" راجستھانی اور پنجابی وغیرہ میں ہمیشہ سے مستعمل ہے۔ اس فقرے کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ اس میں "برہن آباد" کی طرح، جس کا ذکر اوپر آ چکا ہے، کئی زبانیں مل کر ایک لیا سنگم بنا رہی ہیں۔ یہی مزاج اردو زبان کا مزاج ہے۔

شیخ فرید "اوتھری نے، جو کہ صرف سندھ میں پیدا ہوئے بلکہ جن کے آبا و اجداد کا وطن بھی ابھر تھا، ۶۰۹ — ۶۱۰/۱۲۱۳ — ۱۲۱۴ع میں "ذخیرۃ الخواص" کے نام سے دور مغلیہ کے نامور لوگوں کے حالات مرتب کیے۔ اس تصنیف میں اکثر ایسے الفاظ استعمال میں آئے ہیں جو اُس زمانے کی زبان کے عام الفاظ تھے اور سندھ میں اردو کے قدیم کے خد و خال پر روشنی ڈالتے ہیں۔ "ذخیرۃ الخواص" سے اسے چند جملے یہاں لکھے جاتے ہیں:

(۱) "نواب صف شکی خان ولد بیہ یوسف خان رضوی توالد تازی

۱۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۵ تا ۱۰۱۔

۲۔ تاریخ فیروز شاہی: ص ۲۱، مسعود دارالفلاح جامعہ عثمانیہ سرگڑ، ۱۹۲۸ع۔

۳۔ ذخیرۃ الخواص: (عربی) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۱۔ ہندوستان عربوں کی نظر میں: جلد اول، ص ۳۷۔

۲۔ ایضاً، ص ۳۹۔



آپنا داشت۔“

(۲) ”عجبر بیگ چٹناں امرائے قدیم این سلسلہ بود۔ در خوں جزئیات و علیر حکمت خصوصاً در موسیقی ممتاز بود و طبع اظہی داشت۔ در باب آکیاڑہ مشہور دار۔“

(۳) راجہ رام داس کچھولہ کے بیان میں ہندی زبان کا ایک دوبا بقی شیخ فرید بھکری نے نقل کیا ہے :

”کب (کوی) گنگ باد فروشی کہ در بند قرین او گزشتہ  
بیت بر زبان ہندی در مدح او گفتہ۔ مطلعش این است۔

کہان لونکہان کروں او ذات راہداس تیری

دابی مال کروں حلال ہریت ہیں“

(۴) ”دیانت رائے بہتہ پر جی نام داشت۔ فارکو دلیا گفت و زبان ستایان در آمد۔“

(۵) ”در تہ را بحسب آب و ہوا و سیوہ ترشتحات ہواں بہشت روئے زمین میتوان گفت و در ہر خانہ بقی شراب و آواز دھولکی است۔“

(۶) حکیم علی کے بیان میں ایک جگہ ”ہوری“ (پڑیا) کا لفظ استعمال کیا ہے :

”حکیم بیک پوری دارو را در کوڑہ آب الداشت ہم آب

بستہ شد۔“

(۷) ”ذخیرۃ الخوالین“ میں ایک جگہ ہندی زبان کا حوالہ اس طرح آتا ہے کہ :

”سر را برداشتہ بزبان ہندی برمود کہ اوتار راجہ رام چند شد۔“

(۸) میر ہد فاضل کے سلسلے میں لکھا ہے کہ وہ ہندی زبان میں فصاحت کے ساتھ ”کافی“ نکھتا تھا جو مقبول تھی۔ شیخ فرید بھکری کے الفاظ یہ ہیں :

”دوم میر ہد فاضل (ابن میر مہانی) شعر بزبان ہندی از قسم

کافی نکال فصاحت میگفت و قبولیت داشت۔“

”نلا“ عبدالقادر بدایونی کے ایک بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ سندھی فقیر ہندی گیت گاتے ہوئے سارے لر عظیم میں بھرتے تھے۔ ”نلا“ بدایونی نے لکھا ہے کہ

شیخ تلقین لہنا دے تھے کہ اتنے میں :

”برخلاف روحی شیخ دو درویش ہندی از یروں در اقصا“ سرود ہندی

باداڑے حزیں خراشیدہ میکردند و حال ارم از تاثیر آن وقت متغیر  
شود۔“

سید ہد میں عقل عمیق اکبری کے منصب داروں میں تھے۔ ۱۵۸۳ء/۱۵۷۵ء ع میں بھکر و سندھ کے گورنر بنا کر بھیجے گئے لیکن دو ہی برس بعد پچاسی سال کی عمر میں وفات پا گئے۔ اُن کے ہاچ لڑکے تھے۔ سید ابوالفضل، سید ابوالقاسم اور سید ابوالنعال وغیرہ۔ سید ابوالقاسم اور ابوالنعال نے راجہ جے سن تلج شکو کے مقابلے میں جو ہادی کے کارنامے انجام دیے، یہ دوہے ”سندھ“ راجستھان اور شال ہند میں مشہور ہو گئے :

دل بادل کنجرو گھٹا فوج کٹر توکائے

عادل ہد کے سپاہی ”سندر قاسم شاہے

پڑی دعا کے چوٹہ تھوڑ کاتے کوٹ

..... جائے چھنے گھر اوٹ

دھشت پکڑ کے جائے چھپ ہندو ہے دھراج

جوس کاہند ولا یو چھٹا جیسے معالی قاسم باج

تارے ۴۴ چلیں تم چلے چلے خان سلطان

معالی قاسم جب چاہیں جب چھپ آتھیں یہاں

مہابوں کے زمانے میں جب سندھ کے حالات خراب ہوئے تو دو سندھی عالم شیخ لاسم اور شیخ ظاہر سندھ کے قضیہ پاتری سے ۱۵۸۳ء/۱۵۷۵ء کے قریب ہجرت کر کے احمد آباد اور وہاں سے ایلچیور (بزار) میں جا کر آباد ہو گئے۔ اُن

کے صاحبزادے شیخ عیسیٰ (۱۵۹۵ء—۱۶۰۳ء/۱۵۸۵ء—۱۶۰۱ء) جو مسیح الاولیاء کے نام سے مشہور ہیں، والدہ خاندیں شاہ فاروقی کے بار بار کہنے سے

برہان پور چلے آئے۔ برہان پور میں ایک پورا محلہ ”سندھی پورہ“ کے نام سے آج تک موجود ہے۔<sup>۱</sup> مسیح الاولیاء کا یہ دوبا اُن کے ملفوظات میں محفوظ ہے۔

شیخ برہان الدین راؤ الہی نے فرمایا کہ :

”روزے معالی حضرت مسیح الاولیاء التماس بخودہ شد کہ دیا پدہ باشد

۱۔ منتخب التواریخ : حصہ سوم، ص ۲۲، مطبوعہ کالج پریس کلکتہ، ۱۸۶۶ء۔

۲۔ تاریخ اسویہ : جلد اول، از محمود احمد عباسی، ص ۲۰۹، مطبوعہ دہلی۔

۳۔ برہانپور کے سندھی اولیاء : سید ہد مطبعہ اش راشد برہانپوری، ص ۲۷، مطبوعہ سندھی ادبی بورڈ سید آباد۔

کا بیان اجتہادِ محمود آید۔ فرمودہ: دورہ

جس پر کون ہر اس کے سوی دلیا تاتوں اس کا کہی

غرض کہ ان شواہد کے ٹکڑوں کو جوڑ کر جب دیکھا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ مسلمانوں کے آنے کے بعد سرزمینِ سندھ پر ایک ایسی زبان کا رواج ہو گیا تھا جس میں ایک زبان کے بولنے والے دوسری زبان کے بولنے والے سے اظہارِ بدعا کرتے تھے۔ حد بن قاسم سے لیے کر دور مغلیہ تک اس زبان کا رواج اور اثر و نفوذ پڑھتا گیا اور یہ ایک ایسی زبان بن گئی جو عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی تھی، جو سندھ کے ہر کوٹ میں پیدا ہونے والا چھ آگے چل کر شہنشاہِ ہند اکبر اعظم کے نام سے مشہور ہوا، اسی طرح سندھ و بلتان میں پروان چڑھنے والی یہ زبان پنجاب اور ترک افغانوں کی توانائیوں کو جذب کر کے مدینہ ہند دہلی پہنچی اور وہاں کی بولیوں سے لیا ونگ و نور لے کر جلد ہی مسلمانوں کی فتوحات کے ساتھ سارے برعظیم کی مشترک زبان بن گئی اور اب پورے جو سال بعد پھر اپنے وطنِ سابق واپس آکر دائرہ کو مکمل کرتی ہے جو حد بن قاسم کی تصحیح سندھ ۹۹۰ھ/۱۲۰۷ع کے فوراً بعد سے اپنا شروع ہوا تھا۔

(۳)

سندھ میں اردو شاعری کی روایت خود سندھی شاعری کی تحریری روایت سے زیادہ قدیم ہے۔ سندھی زبان میں قدیم شاعری کے نمونے شاید اس لیے نہیں ملتے کہ، شاہی ہند کی طرح، یہاں بھی عربی و ادبی زبان کی حیثیت سے، صرف و محض فارسی کا دور دورہ تھا اور دوسرے یہ کہ انگریزوں نے تصحیحِ سندھ (۱۸۸۸ع) کے بعد اس زبان کے رسم الخط کو مٹا دیا اور لکھنے کے لیے ہاون حروف مقرر کیے۔ اسی لیے سندھ میں فارسی تصانیف کا پیش پا ذخیرہ آج بھی موجود ہے۔ جیسے مسعود سعد سلمان اور امیر خسرو کا ہندوی کلام، نادرانی زمانہ کے باعث شائع ہو گیا اور فارسی کلام آج تک محفوظ ہے، ایسے ہی سندھی کے قدیم نمونے بھی شائع ہو گئے۔ تاریخ میں مذکور ہے کہ ستموں کے دورِ حکومت میں حاد بن شیخ رشید الدین چہلی نے، جو شیخ چان اوج والے کے نواسے تھے، جوش اور وجد میں آکر جامِ ناجی اور اس کے بیٹے کے حق میں سندھی آیات میں دعا فرمائی تھی لیکن یہ اشعار بھی آج ناپید ہیں۔ شاہ عبدالکریم بلوچی والے (م - ۱۱۳۰ھ/۱۷۱۷ع) نے سب سے پہلے کبیر کے دوہوں کی پہروی میں سندھی میں ”دوہڑے“

لکھے اور ان کے بعد شاہ عبداللطیف بھٹائی (م - ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۳ع) نے سندھی شاعری کو دوہڑوں اور آیات کی شکل میں ایک نئی زندگی بخشی۔ سید ثابت علی بٹائی (۱۱۵۳ھ - ۱۲۲۵ھ/۱۷۴۵ع - ۱۸۱۰ع) پہلے شاعری جنہوں نے دوہڑوں کی جڑوں کو جوڑ کر عربی عروض کے قافیہ و بحر کے مطابق سندھی و سرائیکی زبان میں شاعری کی۔ ثابت علی کی پہروی میں خلیفہ گل چھ (م - ۱۲۲۵ھ/۱۷۱۲ھ - ۱۸۰۹ع - ۱۸۵۶ع) نے باقاعدہ اپنا دیوان مرتب کیا۔ خلیفہ گل چھ سندھی کے پہلے صاحبِ دیوان شاعر ہیں۔ ان کے بعد سچل سرمست (۱۱۵۳ھ - ۱۲۴۲ھ/۱۷۳۹ع - ۱۸۲۸ع) کا نام آتا ہے جنہوں نے ”بلھے شاہ“ کی پہروی میں سندھی میں ”کازاں“ لکھیں۔ سچل سرمست سندھی میں ”کالی“ کے موجد ہیں۔ ثابت علی نے بھی اردو میں شاعری کی لیکن سچل سرمست سے تو ایک پورا دیوان یادگار ہے۔ اس پس منظر میں دیکھتے تو سندھ میں اردو شاعری کی تحریری روایت ”ملا“ عبدالحکیم عطا لٹوی (م - ۱۰۶۰ھ - ۱۱۱۰ھ/۱۶۳۸ع - ۱۷۲۷ع) کی اردو شاعری میں نظر آتی ہے جو شاہ عبدالحکیم بلوچی والے سے مقدم ہیں۔

سندھ ہمیشہ علم و ادب کا سرکز رہا ہے اور برعظیم و ایران کے لیے شاعرانہ اور ادبی علم و فضل نے اس سرزمین کو اپنے قدومِ ہیئتِ نژوم سے شرف بخشا ہے۔ مرزا صاحب، علی خاں، والہ داغستانی، عبدالجلیل بلگرامی، سید غلام علی آزاد، بلگرامی، سید چھ شاعر بلگرامی اور سید فضائل علی خان بے قید و لوگ ہیں جن کے نام لاسی آج بھی برعظیم کی تاریخ میں محفوظ ہیں۔ ”مقالات الشعراء“ میں، جو سندھ کے فارسی شعراء کا تذکرہ ہے، اور جس کے نامور مصنف میر علی شیر قانع ٹٹوی ہیں، ایسے بہت سے شعرا کا ذکر ملتا ہے جنہوں نے فارسی کے ساتھ ساتھ اردو میں بھی شاعری کی۔ ”ملا“ عبدالحکیم عطا، حافظ الدین علی، یعقوب علی، یثربا، چھ، سید راہبر، عبدالجلیل بلگرامی، غلام علی آزاد، بلگرامی، میر چھ، ضابر، نعیم الدین، تسلیم و نیراکی، سید الدین کامل، خود صاحب مقالات الشعراء، میر علی شیر قانع، برسرآرم، شہری، آفتاب رائے رسوا، حسام الدین حسام لاہوری، میر سید چھ شاعر بلگرامی، حکیم میر اسد اللہ خان غالب اور عبدالسیحان بلوچی کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ”مقالات الشعراء“ کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ سندھ میں فارسی کے ساتھ ساتھ اردو کا بھی چرچہ تھا اور اس کا سبب یہ تھا کہ یہ وہ زبان تھی جو سندھ کو برعظیم کے دوسرے علاقوں سے ملانے کا کام انجام دیتی تھی۔ خود شاہ عبداللطیف بھٹائی (م - ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۳ع)



کی زبان ایسی بچ بول زبان ہے جس میں پنجابی، بلوچی، سرائیکی، کچھوی، لاڑی، تھریلی، بروہی، راجستھانی اور اردو ہندی کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ جس وجہ سے کہ لوگ شاہ لطیف کے کلام کے اکثر حصوں کو مشکل سے سمجھتے ہیں۔ "تاریخ شعرائے سندھ" میں یہ ہدایت علی تارک نے لکھا ہے کہ "شاہ کا کلام قدیم زبان کی وجہ سے ایسا مشکل ہے کہ قرب و جوار کے لوگ تو بالکل نہیں سمجھتے بلکہ وہی سندھی جو بہت با علم ہوں، سمجھ سکتے ہیں۔" اس کے پیش نظر سندھ کے نامور عالم سرزا قلیج بیگ (م - ۱۹۲۹ء) نے شاہ کے کلام کے مشکل الفاظ اور ان کے معنی "لغات لطیفی" کے نام سے شائع کیے تھے۔ شاہ لطیف نے اپنے کلام کو مخصوص سُرروں کے مطابق ترتیب دیا ہے جسے سُر کلیان، سُر عین، سُر کھمبات، سُر سورنہ، سُر رام کلی، سُر ہلاول وغیرہ۔ شاعری کو سُرروں کے مطابق ترتیب دینے کا رواج مصنف کے زیر اثر قدیم اردو کی پہلی باقاعدہ شعری روایت ہے۔ توہن مدی ہجری کے اوائل میں یہ روایت گجرات کے شاہ باجن (۵۷۰ - ۵۹۱/۵۹۲ - ۱۳۸۸ء - ۱۴۰۶ء) قاضی محمود دریانی (۸۷۷ - ۸۹۹/۸۹۹ - ۱۳۳۳ء) اور شاہ علی ہمدانی جو کام دھنی (م - ۱۵۶۵/۸۹۷ء) کے ہاں ساتی ہے جنہوں نے اپنے کلام کو "در مقام رام کلی، در پردہ ہلاول، در دھناری، در مقام سارنگ، در مقام توڑی، در مقام کدازہ" وغیرہ کے تحت مرتب کیا ہے۔ یہ کلام بنیادی طور پر گائے پچائے کے لیے بولا تھا جس میں صوفیانہ خیالات نظم کیے جاتے تھے اور عشق کی گرمی اس میں اثر و کثر کو جگہ ملتی۔ یہ روایت دکن میں بھی پہنی سلطنت کے آخری دور کے حبیبی شاعر میراجی شمس العشاق (م - ۱۳۹۶/۵۹۰ - ۱۴۰۶ء) کے ہاں بھی ملتی ہے اور برہان الدین جام (م - ۱۵۸۲/۸۹۹ - ۱۵۸۲ء) شاہ داؤد (م - ۹۸۰/۸۷۷ - ۱۴۵۷ء) اور امین الدین اعظمی (م - ۱۶۷۳/۸۱۰ - ۱۵۸۵ء) تک جاری و ساری رہتی ہے۔ "اکثر و گرتھ صاحب" میں بھی شاعری کی اسی پشت کو استعمال کیا گیا ہے۔ اس طرح شاہ عبداللطیف بھٹائی کا کلام، پشت کے اعتبار سے بھی، اردو شاعری کی قدیم ترین روایت سے وابستہ ہے۔

شاہ کے کلام میں چابجا ہندی دہریے ملتے ہیں اور ان کے کلام میں استعمال ہونے والے سینکڑوں الفاظ سندھی اور اردو کا مشترک سرمایہ ہیں؟ مثلاً جگت،

۱۔ تاریخ شعرائے سندھ: یہ ہدایت علی تارک، ص ۷۷، مطبوعہ عزیز المطابع، رتی پریس، ہاولہ پور، ۱۹۳۵ء۔

رات، ٹہل ٹہل (ٹھہل)، طعنہ، سپاک، گولا، آبن، آرام، ہرزا، ہلنگ، ہرانا، ساج، صیاح، حال قربان، سریر، آلیا، لکھا (قدیم دکنی اردو کی طرح)، فراق، سیج، ڈاکا، وسیلو (وسیلہ)، مشاہدو (مشاہدہ)، مستورات، ساتھی، چانٹھار (قدیم اردو میں "یار" لگا کر کثرت سے اس پر قائل بنائے گئے ہیں جیسے سرجنہار، لکھن ہار، چھپان ہار وغیرہ)، نوازیلا، نصیت (مسجد: مسیت کا لفظ میر تقی میر نے بھی استعمال کیا ہے)، ہرت، قلب، قرب، مہار، قطار، صدقو (صدقہ)، بندہ، کارن، نصیب، تازو (تازہ)، ڈھرا، ملاقات، مقابل، بیگانہ، اٹکے، عرض، آبن، ساعت، صبر، راجا، رنگ محل، اشارو (اشارہ)، چلی رات، دانی، دیوالدی، غلغلو (غلغلہ) وغیرہ وہ چند الفاظ ہیں جو ہم نے "شاہ جو رسالو" کے ہندوہیس صفحات کی سرسری ورق گردانی سے لیے لیے ہیں۔

"سُر پراگ ہندی" کو چھوڑ کر، جس کے بارے میں سندھ کے اہل علم کا خیال ہے کہ یہ الحاق کلام ہے، (اس میں دوسرے شعرا کے منتخب ہندی دویروں کو سُر پراگی کے مطابق اسی طرح ترتیب دیا گیا ہے جیسے سُر سورنہ اور سُر کھمبات وغیرہ کو) جب ہم شاہ کے بقیہ کلام پر نظر ڈالتے ہیں تو وہاں بھی ہندی اثر ملا جلا، ہاتھ میں ہاتھ ڈالے اور دوسری زبانوں کے ساتھ آنکھ پھولی کھلانا نظر آتا ہے۔ شاہ کا کلام مختلف لسانی اثرات کو کھلانے ملانے کا ایک تخلیقی عمل ہے۔ لسانی سطح پر اس آنکھ پھولی کی یہ چند مثالیں دیکھئے:

(۱)

کہیں اکھاں اکھاں کوئی نہ بتاویے بات

ہی والا لون لوگوں نے اپنی صاحب دی ... (ص ۲۲۷)

(۲) ہم دون ساٹھ گیا ہے ہم سوں سیل گیا ہے جو کچھ کرتا کر رہاں کے گرو  
قادر زکون زود بانی، مرد و ن، چہ سات کیا لکنا لڑکے لیا ہے۔

(ص ۱۲۳)

۱۔ شاہ کے کلام کے یہ حوالے (الفاظ اور اشعار دواؤں کے) ۱۸۹۷ء کے اس مطبوعہ نسخے سے لیے گئے ہیں جو پہلی بار قاضی الیرام نے بمبئی سے شائع کیا تھا۔ اس سے پہلے قریب نے ۱۸۹۶ء میں "شاہ جو رسالہ" جرمنی سے چھپوایا تھا۔ اردو میں "رسالہ" شاہ عبداللطیف کے نام سے شیخ ایاز نے منظم کرچہ کیا جو ۱۹۶۳ء میں سندھ یونیورسٹی پریس آزاد سے شائع ہوا۔ (مجموعہ جالبی)

- (۲) داغ سینے پر خم کا ہے ماتم کا باطل  
جنگلے لہا خیر لے آیا سوز کسرو شاہ قاسم کا (ص ۱۱۵)
- (۳) مہندی لاؤں لے شاہ جی مہندی لاؤں لے  
قاسم شاہ سیج وچھاؤں دی لے  
مہندی تیلے رنگ رنگلی چوٹھا لال گلال  
ماہی ڈنٹی مہرا خبر تمانیدی نال (ص ۱۱۳)
- (۵) ورد وٹھیا دوسرا نہ کلر ہی نماز  
(ص ۳۵۳)
- (۶) جے بھائیوں جوتی تھواں ناں وچھاو چھو وچھو  
محبت سندو منجم دل میں دکھاخ 'دود'  
الفت رکھ رکھ میں اللہ میں المزد  
وحدت کے وجود میں نالکا کر نمود  
لق کر لون قفس کے ذلت ڈنٹی زود  
لہی خن سے عشق نہ نالکار میں لالہ کے (ص ۲۹۹)

دو مثالیں اور دیکھئے :

(۷) کبھی کروں بھیرے کھلا گلی میرے

کیوں نہیں آندا کیوں نہیں جانتا میں عاجز ہندی تالیو تیری

(ص ۳۰۰)

(۸) کون مجھے کیجھ دلدار ہادی بنا کون مجھے اللہ والی کرم کرے گا  
رہا دلیاں دا قتل کھولے گا

ابھی گالیاں چنگیاں لوکو ہار اما لے دل دا

روڑ ازل گن عشق پر لوسوں نام سائیں دا

درس کدھو میں رتی رمز لبان دی لوکو لوک والف نہیں قل دا (ص ۵۰۵)  
جہاں عشق کی وہی آگ روشن ہے جو گنجری اردو کے قافیہ محمود دریائی  
اور شاہ جیو گام دہنی کے ہاں نظر آتی ہے۔ ان مثالوں سے یہ بات بھی سامنے آتی  
ہے کہ خود شاہ لطیف کے کلام میں یہ زبان کیا کردار ادا کر رہی ہے اور  
شاہ صاحب کا اس زبان سے کتنا گہرا تعلق تھا۔ اس نقطہ نظر سے شاہ کا کلام  
لسانی مطالعے کے لئے نئے پہلوؤں کو سامنے لاتا ہے اور کسی صاحب نظر کا  
منتظر ہے۔

جیسا کہ گزر چکا ہے، سندھ میں اردو شاعری کی روایت کا پتا فارغ اور  
تذکروں سے چلتا ہے لیکن یہ تذکرے چونکہ بنیادی طور پر فارسی شعرا کے ہیں  
اس لیے ان میں فارسی نمونہ کلام تو دیا گیا ہے لیکن سوائے ایک آدھ جگہ  
کے، اردو اشعار کے نمونے نہیں ملتے۔ صرف اتنا لکھ دیا گیا ہے کہ فلاں شاعر  
ہندی میں بھی شعر کہتا تھا۔ جن شعرا کا اردو کلام ان تذکروں میں آ گیا ہے  
ان میں 'ملا عبدالحکیم لٹھوی' (۱۰۰۰-۱۱۱۰/۱۱۳۰-۱۲۲۰ع) سب  
سے قدیم ہیں۔ عطا نے مہول عمر پائی۔ ان کا زمانہ حیات وہی ہے جو دکنی شعر  
لصوق، شاہی، ہاشمی اور ولی دکنی کا ہے۔ عطا فارسی کے شاعر تھے اسی لیے  
ان کے اردو کلام پر بھی فارسی کا اثر گہرا ہے۔ کبھی قدیم طرز و مضامین کے مطابق  
ایک مصرع فارسی اور ایک اردو میں لکھتے ہیں اور کبھی آدھا مصرع فارسی  
آدھا اردو میں لاتے ہیں، مثلاً :

ز با الرطاف افطار قیبراں      کنبوں وچنا یہ ادھی بھوک رہتا  
یہ خود خون چکر رہتا وچیتا      یہ درد و داغ ہم آغوش رہتا  
چند اشعار اور دیکھئے :

چوں بھنوں دو لبوں زار ایجا      کہ بے پروا ز غور بے ہوش رہتا  
مسافر راہ میں آب و غذا خوش      کز اشک و آہ دوشا دوش رہتا  
عطا امن بھوک سون ہم لوک رہتا      ز خور دل ساگ لونی سوک رہتا

ایک اور شعر سنئے :

بشار کھینٹا دکھ اپنا نہ سوچھتا      سب چھوڑنا نہ مال پرایا سمیٹتا  
زبان و ہوا کے اعتبار سے یہ کلام قدیم دور میں قابلِ قدر ہے۔

شیخ ورو کا نام بھی "مقالات الشعراء" میں آیا ہے۔ عالمی جوانی میں نواب  
سیف اللہ خان کے آخری زمانہ حکومت (۱۱۳۰-۱۱۳۲/۱۷۲۳-۱۷۲۹ع  
میں انہوں نے قتل کے الزام میں بھانسی پائی۔ شیخ ورو بچو کو تھے۔ ٹھٹھو

- ۱۔ سندھ میں اردو شاعری : مرتبہ ڈاکٹر نبی بخش خاں بلوچ، ص ۱-۳  
مطبوعہ مہراں آرٹس کونسل حیدر آباد، ۱۹۶۷ع۔
- ۲۔ مقالات الشعراء : میر علی شیر قانع، مرتبہ سید حسام الدین راشدی، ص ۳۲۲  
۳۳۳، مطبوعہ مظلومی ادبی بورڈ حیدر آباد، ۱۹۵۷ع۔
- ۳۔ مقالات الشعراء : ص ۸۲۸۔



کے مکتی کی مندرست ہیں اُس غزل کا یہ شعر، جو حافظ شیرازی کی زمین میں لکھی گئی تھی، زبانِ زورِ خاص و عام تھا :

الا ہا ایہا السنۃ دیش تو جنگھا

اکھڑوں ہاں یک یک کر، ہٹاؤں خوب کستلیا

میر حیدر الدین کامل (م - ۱۱۶۸ھ / ۱۷۵۰ء) کے زمانے میں کلہوڑا خاندان پر سہرا افشار تھا لیکن ٹوٹتے اب بھی 'مغل' گورنر کے ماتحت تھا۔ ڈاکٹر بلوچ نے لکھا ہے کہ "مغلہ سلطنت کے دور میں اردو کے شعرا وقتاً فوقتاً سندھ میں آتے تھے اور مقامی شعرا و ادبا سے ان کی ملاقاتیں ہوتی تھیں"۔ شمالی ہند اور سندھ کے درمیان اس آمد و رفت نے اردو شاعری کے نئے اثرات و رجحانات کو یہاں بھی پروان چڑھایا۔ اسی لیے وہی دکنی کے بعد جب اردو شاعری کا رواج دہلی میں ہوا اور عالم، آبرو اور نامی وغیرہ کی شہرت عام ہوئی تو ایہام، جو ان شعرا کا بنیادی رجحانِ سخن تھا، سندھ میں بھی شاعری کا مقبول رجحان بن گیا۔ میر حیدر الدین کامل سندھ میں اسی رجحان کے قابلِ قدر نمایندہ ہیں۔ میر علی شیر قانع نے، جو کامل کے شاگرد تھے، لکھا ہے کہ "ادبِ ایہام ہندی بے مثل و دیرہ و کبت و لکڑی غریب و صفات عجیب و ماہر السام از ایشان بسیار پر زبانہاست۔۔۔ اشعار ہندی ایشان عالمگیر است"۔<sup>۱</sup>

صنعتِ ایہام کامل کے کلام میں لعف دیتی ہے اور چونکہ یہ اس زمانے کا مقبول زبانِ رجحان تھا اس لیے یقیناً یہ اشعار مشہور ہو کر نہ صرف سندھ میں مقبول ہوئے ہوں گے، جیسا کہ قانع کے بیان سے معلوم ہوتا ہے، بلکہ شمالی ہند کے مرکز تک ابھی پہنچے ہوں گے۔ کامل کے زبان و بیان صاف ہیں۔ انہیں غلو سے پر پوری قدرت حاصل ہے اور صنعتِ ایہام کے ذریعے گہر لطف معنویت پیدا کرنے کا انہیں حقیقہ ہے۔ یہ چند اشعار دیکھئے۔ ان میں اور شمالی ہند و دکن کے اشعار میں کوئی فرق نہیں ہے :

پیارے لڑکے ہمیں ستا کر  
ہر گویا لڑکے روس جانا کیا

پار جانا کی بات جانی میں :  
ہر نہ جانے تو پھر نہ جانا کیا  
خان رخسار پر اپنیہا ہے  
کال کے کھیت میں آگا ہے ریل  
صنعتی اب ڈول ہے زلیخا کا  
اُس سون آگے ہے چاہ میں یوسف  
گنگل پگھل پگھل کے محبت کی راہ میں  
باقی ہوئی زلیخا یوسف کی چاہ میں  
وعدے ہوئے دروغ جو اس لب سون ہم سنے  
یہ لعل قیمتی دیکھو جھوٹا نکل گیا  
لبوں دلیر کے میرے قتل پر ریزا اٹھایا ہے  
خدا یا خون سون میرے تو اسکوں سرخرو کرنا

کامل کی شاعری پر آبرو کا اثر واضح ہے۔ اگر ان اشعار کو اُس دور کے شمالی ہند کے ایہام گوئیوں کے کلام میں ملا دیا جائے تو مزاج اور رنگِ سخن کے اعتبار سے ان میں امتیاز کرنا مشکل ہوگا۔ ان اشعار میں اظہارِ بیان بھی معیاری ہے اور صنعتِ ایہام کو بالعموم زبان میں سابقے سے استعمال کیا گیا ہے۔ بارہویں صدی ہجری کے نصفِ آخر میں میر محمود حابر (م - ۱۱۸۵ھ / ۱۷۷۱ء) نے "شوق افزا" کے نام سے اپنا اردو دیوان یادگار چھوڑا۔ "شوق افزا" میں ہم سو سولہ غزلیں ہیں :

شوق "قاریج" تھا زورِ دیوان کا رہے دوستان کے پاس نشان

اس زمانے میں وہی کی شہرت سندھ میں پھیل چکی تھی۔ آج ابھی دیوانوں کی کتب خانہ قلمی نسخے سندھ کے ذائق کتب خانوں کی زینت ہیں۔ میر محمود حابر کی نظر سے بھی وہی کا دیوان گزرا تھا اور انہوں نے اسی کی پیروی کی تھی۔ وہ خود کہتے ہیں :

میں رشتہ وہی کا، دل خوش ہوا ہے حابر  
مٹا ز فکر روشن ہے انوری کے مائد

۱۔ مخطوطہ "شوق افزا" : مملوکہ سندھ یونیورسٹی، حیدر آباد۔

۲۔ سندھ میں اردو شاعری : ص ۵۔

۳۔ مقالات الشعرا : ص ۶۱۔

ایک اور جگہ لکھتے ہیں :

گر رختہ ولی کا لہراز ہے شکر سوں  
مضمون شہر صابر قند و شکر تری ہے

میر محمود صابر کی شاعری اپنے انداز بیان کی رجاوت ، زبان کی صفائی اور مضامین اثر بخشی کے اعتبار سے دلچسپ ہے ۔ اگر صابر کے کلام کو بحیثیت مجموعی اس دور کی اردو شاعری کے ساتھ پڑھا جائے تو اس میں کم و بیش وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو اس دور کی شاعری سے خاص ہیں ۔ صابر کے کلام کی سنجیدگی اور احساس و فلسفہ کی سادگی ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے ۔ جیسے دکن میں داؤد اور قاسم ، شالی چند میں ناز و حاتم ولی کی روایت کی پیروی کر کے اسے بھلا رہے ہیں ، اسی طرح سندھ میں میر محمود صابر میں کم انجام دے رہے ہیں ۔ یہ چند اشعار دیکھیے :

ز حیرت دیدہ حیران نہ کھولوں غیر کے منہ پر  
جو آئینہ بچشم شوق دیکھوں گر تگیا اپنا  
جو ذرہ لگ رہوں خوردبین عالم کاب کے پگ سوں  
جو اس کی راہ پر دیکھوں غبار اپنا وقار اپنا  
حیران ہے تو دور میں دیکھ دیکھ مضمون  
کس قاف سوں وہ بیچ لکھے ہوئے کمر کا  
قہر لب کے شوائی کی ، چکوی چاشنی جس نے  
شراب اسے ترقاق ہوا قند و شکر کا

جب سوں پھوڑا ہے ہم سوں من سوان  
کویں نہ کاری گھٹا میں مینہ برسے  
دل بیبا ہے باد میں تیرے  
خبر زلف شکن کے بوسے کارن  
اگرچہ رند ہوں در عشق خوابان  
کبھی خوش ہوں ز شوق وصل صابر  
یہم کے کھانڈ آج رہتے ہیں  
صابر کا کلام استادانہ کلام ہے ۔ مشکل زمینوں میں بھی اچھے شعر نکالے ہیں ۔

نور ۔ پکڑ ، پکڑ قافیہ اور " کون سککا " ردیف میں یہ شعر دیکھیے :

ایرو کی کہاں کہیں جو توں کھولینا کھولنکھٹ  
ہلکان کے شدنگ آگے نور کون سکے گا  
ہیں کالبہ قدرت خطہ طاقت کے حیران  
لقیر قبر سے حسن کی پڑ (۵) کون سکے گا  
صابر ہے ترے عشق میں مشہور و گرنہ  
قہر لب میں دم عشق کا پور کون سکے گا

محسن ، ابن ، دین ، یون قافیہ اور " سمجھو " ردیف میں دیکھیے کئی استادانہ شعر نکالے ہیں :

رہنیاں ساتھ ملنا ، سیر کرنا ، باغ میں جانا  
نہیں لایق کہ گرویاں کی خواری ہے سجن سمجھو  
بنا دیا لڑکس بیمار و مکی کی چشم بد لائے  
نہ جاؤں پر کھڑی گلزار میں شہلا این سمجھو  
" ادھر سوں یو ادھر سوں " کی ردیف میں یہ شعر دیکھیے :

نہیں دریا ہوئے رو رو ادھر سوں یو ادھر سوں وو  
ہے گنگا و جتنا ہو ادھر سوں یو ادھر سوں وو  
پتک و شمع لت آویں زہ کی آگ ملکاوں  
دل و جان میرا بیڑ کلوں ادھر سوں یو ادھر سوں وو

" کوئی کچھ کہے کوئی کچھ کہے " کی ردیف میں صابر کا ایک شعر دیکھیے :

کوئی دل رہا چاہی کہے ، کوئی یوسف ثانی کہے  
کوئی مرزا ایمانی کہے ، کوئی کچھ کہے کوئی کچھ کہے

صابر کے ہاں ہمیں ایک لہجے کا احساس ہوتا ہے ۔ ہاں شعر شاعر کی شخصیت اور اس کے جذبے کا اظہار کر رہے ہیں ۔ ہر شعر میں لہجہ محسوس ہوتا ہے ۔ کہیں واضح ہے اور کہیں دبا دیا ۔ اس لہجے کو محسوس کرنے کے لیے یہ دو شعر پڑھیے :

ہلایا نہ جانہ مکہ کے مقابل کا دلریا  
سب بند و بندہ دیکھ کے ڈھولنا دکھن دکھن



کسی صرف خوش خرام کا شیدا ہے لاف  
کتوکتو بکارتی ہے کہ پھر پھر چمن چمن

صابر کا کلام بے تکرار کی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ وہ سندھ میں ولی کے معیار سخن کی شمع چلا کر اردو شاعری کو اسی معیار پر قائم کرنا نظر آتا ہے۔ اس کے ہاں اردو کلام صرف سند کا ذائقہ بدلتے یا بیک وقت کئی زبانوں پر قدرت اظہار کی نمائش کی حیثیت نہیں رکھتا۔ یہاں ایک منجیدہ کاوش، ایک لہجہ، استادانہ قدرت اور شاعری کو ایک معیار تک لے جانے کا احساس ہوتا ہے۔

یہ وہ معیار ہے جسے صابر اپنی شاعری میں دریافت کر رہا ہے :

اہل یعنی پسند کرتے ہیں تازہ مضموں و التخلیوں سخن

میر حیدر الدین کامل کے پہنچنے میر حلیف الدین علی (م - ۱۱۹۰/۱۷۷۶ء) بھی اسی دور کے شاعر ہیں۔ "مقالات الشعراء" میں ان کے دو شعر ملتے ہیں جن میں مختصر ایہام کو صرف ایک معنی کی مناسبت سے نہیں بلکہ ایک وقت چار چار پانچ پانچ معانی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اسی لیے ان کے اشعار ایک مجمع بن کر وہ گئے ہیں۔ قانع نے لکھا ہے کہ "لہجہ ان پر ہمہ کس از قبل دشوار۔۔۔ کلام سے در ہندوی طرز ایہام واقع، اما ہم ایہام کہ از دوسہ و چہار پنج معنی ہم گاہ گاہ چہاڑ دارد" اور یہ لکھ کر ان کے ایسے اشعار درج کیے ہیں جو پسند آسان اور عام نہیں ہیں :

اچار ہوا کھٹا لالہ لینی ہے بچھی

سرکا بنا تو آ کے موہی سلولی اچھی

بلی ہے کیوں کناری سولا نہیں سہر کا

چوئے بھیہی ہیں باتیں موی تو دیکھ لڑکا

قانع نے میر حلیف الدین علی کو "خمر و ثانی" لکھا ہے۔ اس کا جب یہ ہو سکتا ہے کہ ان کے اشعار معنی کے اعتبار سے چلی، کہہ سکنے کے دائرے میں آتے ہیں، اور یہ وہ چیز ہے جس کی وجہ سے امیر خسرو کا اردو کلام مشہور ہے ورنہ شریفی

اور لطافت میں حلیف الدین علی کو امیر خسرو سے کوئی نسبت نہیں ہے :

میان ہد سرفراز عباسی (م - ۱۱۹۱/۱۷۷۷ء) سندھ کے تاجدار اور فارسی کے شاعر تھے۔ قدیم پہاڑوں میں ان کا اردو کلام ابھی ملتا ہے۔ ایک فارسی قطعے میں ایک مصرع اردو کا خوبصورت سے نظم کیا ہے جس سے عالم وصل کی کیفیت نظروں کے سامنے آ جاتی ہے :

دوش دایم خجستہ دختر کے استادہ بتاز در بر کے

دست بگرفتہ بد ہندی گفت "پھوڑ دے ہاتھ پھوڑیاں کر کے"

دو اور شعر دیکھنے جن میں احساس و جذبہ کے ساتھ لہجہ بھی شامل ہو گیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ سرفراز عباسی کے شاعرانہ مزاج کو اردو شاعری سے خاص مناسبت تھی :

قصہ کے بیچ میں بلبل کہاں لڑیاں کیا کہیے

لکھا حسرت کا ہونا لہا چمن کوں یاد کیا کہیے

اڑے بلبل کیسے پر پاندھتی ہے آشیانہ اپنا

نہ گل اپنا نہ پالغ اپنا نہ لطف پانچیاں اپنا

یہ وہ زمینی ہیں جو اس وقت دکن اور دہلی سے لے کر سندھ تک مقبول تھیں اور جن میں اس دور کے زیادہ تر شعرا نے طبع آزمائی کی ہے۔ سراج، داؤد اور مظہر چالچانان وغیرہ کی غزلیں انھی زمینوں میں ملتی ہیں۔

اسی دور کے شاعروں میں رومل خان رومل کا نام بھی آتا ہے جو بلوچوں کے زندگوار خاندان سے تعلق رکھتا تھا۔ رومل کی شاعری میں توحید، حق و انبیا اور ہمہ اوست کے موضوعات ملتے ہیں۔ ڈاکٹر بلوچ نے لکھا ہے کہ ان کے کلام سے ہوں محسوس ہوتا ہے کہ رومل سچل سوسٹ کے پیش رو تھے۔ ان کا کلام بھگتی تحریک کے زیر اثر مصروف میں ڈوبا ہوا ہے۔ درویشی ان کی شاعری کا مزاج ہے اور ترکہ دنیا، ذکر الہی اور عشق ان کے خاص موضوعات ہیں۔ رومل خود کو کبیر داس کہتے ہیں :

ہوں میں سکل سکل سکل سکل لہارا

میں داس کبیرا کہلایا

کہتے رومل ہم رومل لاریں

کبیر رومل ہارا

۱۔ مقالات الشعراء : ص ۱۸۷۔

۲۔ ڈاکٹر ایس جعفری خان بلوچ نے ان دونوں شعروں کی تشریح کی ہے۔ دیکھیے

"سندھ میں اردو شاعری" ص ۲۵-۲۶۔

اردو شاعری کی یہ روایت مختلف رنگوں میں سرزمینِ سندھ پر بھٹی بھولی رہی اور آگے چل کر حافظ عبدالواہب سچل سرسبز (۱۹۵۲ء-۱۹۸۳ء/۱۳۷۱-۱۳۸۲ع) کے ہاں وہ جنم کر لکھری۔ سچل سرسبز سرائیکی، سندھی اور اردو کے شاعر ہیں۔ اردو میں ایک دیوان اُن سے یادگار ہے۔ اُن کے کلام کا بنیادی موضوع قصوں ہے۔ وحدت الوجود اور ہمہ اوست اُن کے فلسفہٴ حیات ہے۔ عاشق و درویشی اُن کا مزاج ہے۔ ذکر اور بے نیازی اُن کے کلام کی جان ہے۔ سچل سرسبز کے اردو کلام کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنی بات کو سادگی سے بیان کرتے پر قدرت رکھتے ہیں۔ اُن کے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ شالی بند کی طرح اب سندھ میں بھی زبان و بیان نکھر گئے ہیں اور یہی بھی وہی معیار قائم ہو گیا ہے۔ سچل کے کلام میں ایک دھیمے دھیمے بولنے ہوئے لہجے کا احساس ہوتا ہے جو اثر ہے :

مری آنکھوں نے اے دلبر، عجیب اسرار دیکھا تھا  
میاںِ ابر اس خورشید کا انوار دیکھا تھا  
مرا تو کام تھا اُس ہادی و رہبر کی صورت سے  
اسی صورت کا میں نے ہر جگہ دیدار دیکھا تھا  
ابراہیم پیرچا جس طرح سورج کی ہم کرلیں  
پیر مظہر اسی انداز سے انظار دیکھا تھا

”عشق“ اُن کی شاعری کا خاص موضوع ہے جس میں مجازی و حقیقی دونوں چلو  
مچاواں ہیں۔ اسی لیے وہ خود کو ”ہم گوئے ہم جوگان“ کہتے ہیں جس سے  
لفظ ”ہم اوست پر بھی روشنی پڑتی ہے :

سچل لہ میرا نام ہے وہ نام میرا پاک ہے  
میں خود سراپا عشق ہوں ہم گوئے ہم جوگان ہوں  
آخر یہ مطلب پا لیا مرشد نے ہم سے کہا  
ہن عشقِ دلبر کے سچل کیا کفر کیا اسلام ہے

سچل کے ہاں عشق کا تصور سرسبز اور جنوں کا ہے جس میں سوائے محبت کے  
کون اور چیز یاد نہیں رہتی۔ اس کا اظہار بار بار اور طرح طرح سے وہ اپنے کلام

میں کرتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے :

عاشق چلا دے آگ میں ساری کتابوں کے ورق  
اک نام میرا یاد کر یہ دوست کا پیغام ہے  
نے ورد خوان، نے عشق، زیادہ لہ میں عابد بنا  
جنوں ہوں مفتون ہوں دیوانہ ہوں مستانہ ہوں

میں وہ معیار ہے جس سے وہ ”بشر“ کو دیکھنے کی تلقین کرتے ہیں۔ یوں اگر  
دیکھا جائے تو گدا بھی سلطان نظر آئے لگتا ہے :

صورت بشر کی ہے مری، ظاہر گداگر ہوں جا  
باطن کو چھانے مرے سلطان ہوں سلطان ہوں

عشق کی اسی سطح پر عاشق اور معشوق اور خود عشق ایک ہو جاتے ہیں۔ یہی  
ہمہ اوست ہے :

میں ہار ہوں، کہ ہوں خود، کچھ بھی نہیں تفاوت  
سمجھا ”اے معی“ کو دیکر کلام کیا ہے  
برائے خواہرِ اللہ ہوا اظہار وہ بیچوں  
اسی دنیا میں وہ دلدار بن انسان آیا ہے  
وہی ظاہر وہی باطن، وہ ہم تم کا لکھیاں ہے  
نکل اس کفر اور اسلام کی حد سے یہ فرماں ہے  
”اے“ کا پرتو محبوب کی شکل میں سچل کو ہسانا اور ولانا ہے۔ وصل لراق  
بن جاتا ہے اور لراق وصل :

جان سے وہ بے جان ہے اُس کے دام میں جو بھی آیا ہے  
دو جگہ اس کے کر میں چھری ہیں سچل دہر بھی چھایا ہے  
دلبر کے در پہ میں تو دیوانہ ہو رہا ہوں  
یارو میں دو چھان سے لنگاہ ہو رہا ہوں

وصل لراق بن جائے تو پھر جدائی، انتظار، بے نیازی، بے ہوشی اور بے نیازی  
ایک مستقل کیفیت بن جاتی ہے۔ سچل کا کلام اسی کیفیت کا اظہار کرتا ہے :

بچہ کو فنا کرے گی جاناں لری چنائی  
لرات میں لپری در در کرتا ہوں میں گشتی



تجسسے فراق سے میں دیوانہ بن چکا ہوں  
 مجھ کو ہونے ہے حاصل آفت میں جنگ ہنسائی  
 دو چار دن کا میلہ دو چار دن فراق  
 سیکھیں کہاں سے تو نے یہ رسم آشنائی  
 آؤ سنو اسے بارو! ہے عشق انتظاری  
 آرام ہے نہ کھل بھر بردم ہے بے قراری

ہجر کی ہیں کیفیت ، برد کی ہیں آگ ، فراق میں دھبے دھبے سلگنے کا یہ  
 اصل سچل کی شاعری میں اُبھرتا ہے جس کا اظہار وہ بار بار اپنے کلام میں کرتے  
 ہیں ۔ دوچہ کے انداز میں غزل کا یہ شعر دیکھیے ۔ یہاں ”برد“ بھی مجسم ہو کر  
 سامنے آتا ہے :

بردا ہے سب مشکل بازی کون دے ہاتھ لگائے گا  
 جس نے ہاتھ لگایا اس کو سارا ہوش گھرائے گا

سچل موصوت کا کلام اپنی سادگی ، جذباتی عشق اور مخصوص موضوعات کے  
 اظہار کی رچاوت کی وجہ سے اردو شاعری کی مخصوص روایت ہی کا ایک حصہ ہے ۔  
 سچل کے ہاں وہی معیاری زبان استعمال ہوتی ہے جسے ولی نے ”ریختہ“ کے نام سے  
 اپنا نیا معیار دے کر نئی زندگی بخشی تھی اور جو سراج ، حاتم ، آبرو ، مظہر  
 سے ہوتی ہوئی نیر ، سودا ، درد تک نئی بلندبوں کو چھو لیتی ہے ۔ سچل کے  
 زبان و بیان اسی روایت کا حصہ ہیں ۔

جیسا کہ ہم نے دیکھا ، سندھ میں اردو شاعری کی روایت پرندور میں پروان  
 چڑھتی رہی ۔ قیام پاکستان (۱۹۴۷ء) کے ساتھ ہر عظیم پاک و ہند کے مختلف  
 علاقوں سے جب وسیع پیمانے پر ہجرت کا سلسلہ شروع ہوا تو گھوڑے ہی غرمے  
 میں یہ زبان سندھ کے طول و عرض میں ایک عام مشترک زبان کی حیثیت سے بولی  
 جانے لگی اور آج اہل سندھ ، جن میں زبان سیکھنے اور اُتارنے کی بے پناہ خداداد  
 صلاحیت ہے ، اس زبان کو اُسی طرح روانی کے ساتھ بولتے اور لکھتے ہیں جس  
 طرح ہر عظیم کے دوسرے لوگ اسے بولتے اور لکھتے ہیں ۔ آج کراچی ، حیدر آباد ،  
 سکھر اور دوسرے چھوٹے بڑے شہر اردو کے ایسے مراکز بن گئے ہیں کہ سارے  
 ہر عظیم کی نظائیں ان پر لگی ہوئی ہیں ۔ یہی وہ زبان ہے جس کے بارے میں سندھ

کے نامور مفکر علامہ اے۔ آئی۔ قاضی نے لکھا تھا کہ ”اردو بین الاقوامیت ،  
 بین الاقوامی قومیت کی علامت ہے ۔ یہ زبان دنیا کی لین عظیم تہذیبوں یعنی  
 ہند آری (الندو جرینک) ، سامی اور منگول تہذیبوں کا سنگم ہے ۔ یہ زبان سارے  
 ایشیا کی لنگوا فرینکا بننے کے لیے موزوں ہے ۔“

☆☆☆

اردو، پنجابی، سرائیکی میں اما یا اسمائے صفات الف پر ختم ہوتے ہیں، جسے گھوڑا، لڑکا، لٹکا، بڑا، وڈا وغیرہ۔ سندھی میں اما یا اسمائے صفات، برج پھانسی کی طرح، واؤ بھول پر ختم ہوتے ہیں جیسے گھوڑو، چھو کرو، وڈو وغیرہ۔ چاروں زبانوں میں اما یا اسمائے صفات تذکیر و تانیث اور جمع واحد میں اپنے موصوب کی حالت کے مطابق ہوتے ہیں؛ جیسے کالا گھوڑا، اچھی لڑکی۔ پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں جمع مؤنث کی حالت میں اسم صفت اور موصوب دواو جمع ہو جاتے ہیں؛ جیسے اونچیاں گھوڑیاں (سرائیکی، پنجابی)، آبیوں گھوڑیوں (سندھی)۔ قدیم اردو (دکنی وغیرہ) میں یہی طریقہ رائج تھا کہ فعل تذکیر و تانیث اور واحد جمع میں اپنے فاعل کے مطابق آتا تھا؛ مثلاً حسن شوق کا یہ شعر دیکھئے :

خوشی خرمی میں اوبھتیاں چلیاں  
اکھیریاں و ابھرتیاں اوبھتیاں چلیاں  
(حسن شوق)

جب لیون پر بار کے رستی کی دھڑیاں دیکھیں  
جود زلزل کی ساعتیں اس دل پہ کڑیاں دیکھیں

پنجابی ، مراٹھی ، سندھی میں بھی جی طوائف ہے ! مثلاً سندھی میں کہیں گے  
چھوکرہ آہو ، چھوکرہ آیا ، چھوکرہ آئی ، چھوکرہ آئو ۔

اردو، پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں اخلاقیات اپنے افعال کی تلقین و تائید اور واحد جمع کے مطابق ہوتی ہے۔ قدیم اردو میں بالکل یہی طریقہ رائج تھا۔

(اردو ، پنجابی ، سرائیکی ، سندھی)

ایشیا کی لنگوا فرینکا بننے کی صلاحیت رکھنے والی یہ زبان اس صلاحیت کی اس لیے حامل ہے کہ اس نے گزشتہ بارہ سو سال کے معلوم سفر کے دوران میں نہ صرف ہر عظیم پاک و ہند کی کم و بیش سب زبانوں کی خصوصیات کو جذب کیا ہے بلکہ یورپی زبانوں — مثلاً فارسی، عربی، ترکی، یونانی، پرتگالی اور الگریزی وغیرہ — سے بھی خوب خوب استفادہ کیا ہے۔ ہر عظیم کی مختلف زبانوں سے اگر اردو کی گرامر کا مقابلہ کیا جائے تو ذخیرۃ الفاظ کے علاوہ صرف و نحو کے بہت سے اصول مشترک نظر آئیں گے۔ پنجابی، سرائیکی اور سندھی تو خصوصیت سے اردو سے قریب ترین زبانیں ہیں۔ اسی لیے اس بات کو قواعد کے چند اصولوں میں تلاش کریں۔

اُردو اور پنجابی میں صدر ایک ہی طریقے سے بنائے جاتے ہیں؛ یعنی دونوں میں علامت "تا" امر کے آخر میں لگانے سے صدر بن جاتا ہے جیسے آنا، جانا، دوڑنا وغیرہ۔ سرائیکی کا صدر "ن" ساکن پر اور سندھی کا "ن" متحرک یعنی پر ختم ہوتا ہے۔

تذکرہ و ثابت اردو، پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں ایک ہی طریقے سے ہوتے ہیں؛ مثلاً جو مذکور لفظ "الف" پر غم ہوتا ہے اس کی ثابت "ئی" لگا کر بنائی جاتی ہے جیسے بکرا سے بکری، کالا سے کالی، سرخا سے سرخی، سولا سے سولہ۔ اگر مذکور الفاظ حرفِ صحیح پر غم ہوں تو اردو، پنجابی اور سرائیکی لہجوں زبانوں میں ثابت بنانے کے لیے "ئی" لگا دیتے ہیں؛ جیسے اولٹ سے اولٹی، فقیر سے فقیرلی، نٹ سے نٹی، زمیندار سے زمیندارلی وغیرہ۔ سندھی میں حرفِ صحیح





ایک اور لاضل عشق شہباز علی خان عرشی نے بھی، جنہوں نے اردو اور پشتو کے تعلق پر اولین اور قابلِ تسکام کیا ہے، یہی نتیجہ نکالا ہے کہ "اردو زبان کی پیدائش کا سب سے بڑا سبب ہندوستان میں افغانوں کی آمد تھی اور اس نئی زبان میں عربی، فارسی، ترکی اور مغلی کا سب سے بڑا حصہ بھی افغانوں ہی کی زبان اور ان ہی کی وساطت سے داخل ہوا ہے۔ خود ان زبانوں کے بولنے والوں کے ذریعے سے بہت کم لفظ یہاں آئے تھے۔ یہ لوگ ہندوستان میں آنے سے صدیوں پہلے اسلام لا چکے تھے اور نسلوں سے عربی زبان ان کی مذہبی مقدس زبان قرار پا گئی تھی، اس لیے ان کے ساتھ عربی الفاظ بھی آئے۔ کچھ عربی الفاظ ان کی فارسی بولی میں داخل تھے اور پشتو میں بھی۔ اس بنا پر عوام و خواص اور مغربی و مشرق دونوں قسم کے الفاظوں کے ذریعے سے اردو میں داخل ہوئے۔ ترکی زبان افغانستان کے کچھ علاقے کی زبان بھی تھی۔ جب افغانی ہندوستان میں وارد ہوئے تو ان کے ساتھ سب زبانیں بھی آئیں اور رفتہ رفتہ یہاں کی دیسی زبانوں میں بھی ان کے الفاظ داخل ہو گئے۔ چونکہ افغانوں نے اپنا ہندوستانی دفتر بھی فارسی ہی میں رکھا تھا اس لیے قدرتی طور پر فارسی اور وہ عربی الفاظ زیادہ اختیار کیے گئے جو فارسی میں آزادانہ استعمال کیے جاتے تھے، لیکن اس کے ساتھ بہت سے خالص پشتو لفظ بھی داخل ہوئے۔ ان پشتو الفاظ کی گہرست میں وہ سب الفاظ داخل ہیں جو اصلاً سنسکرت سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ان کی مروجہ شکل ہندی میں نہیں پائی جاتی اور اس لیے یہ کہنا چاہیے کہ وہ افغانستان میں داخل کر جان آئی ہے۔ اسی طرح پشتو اور اردو کے مشترک لفظ بھی، جن کی سنسکرتی یا پراکرتی اصل نامعلوم یا مشتبہ ہے اس وقت تک پشتو ہی کے تسلیم کیے جائیں گے جب تک ان کی سنسکرتی یا پراکرتی اصل کا قرار واقعی پتا نہ چل سکے۔ . . . باری زبان میں بہت سے عربی، فارسی اور ترکی لفظ اپنے اصلی تلفظ سے ہٹ گئے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ یہ سب تفصیلات ہندی لہجے کا نتیجہ ہوں۔ لیکن جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ افغانی بھی ان لفظوں کو بالکل پارے مطابق بولتے ہیں تو یہ سوال آتا ہے کہ کیا ہم نے ان سیکڑوں کو ڈھالا اور یہاں سے افغانستان بیچا یا وہاں سے ڈھلے ڈھالے ہم تک پہنچے؟" ۱

کرل راورٹی بھی پشتو لغت کے مقدمے میں اسی قسم کے خیالات کا اظہار کرنا ہے اور لکھتا ہے کہ پشتو زبان میں بہت سے لفظ ایسے ملتے ہیں جو اردو میں بھی نظر آتے ہیں مگر ان سب کا چراغ واضح طور پر سنسکرت میں نہیں ملتا۔ کم از کم اس وقت تک کہ انہیں کسی اور اصلی زبان کا ثابت کیا جائے خالص پشتو اصطلاحیں سمجھنے کی طرف مائل ہوں جو بالکل اسی طرح ریختہ میں شامل ہو کر گہل مل گئی ہیں جیسے سنسکرت، عربی، فارسی بلکہ پرتگالی اور ملایم کے لفظ۔ محمود غزنوی کے حملے کے بعد سے یہاں (ہندوستان) ان کی مستقل پستیان آباد ہیں اور ان کی اولاد ہندوستانی پشواں کہلاتی ہے جو ہندوستانی مسلمانوں کا ایک بڑا حصہ شمار ہوتے ہیں اور تقریباً سب کے سب اردو بولتے ہیں۔ ۲

"ہندوستانی پشواں" اس بر عظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے ہیں اور آج تک ان لوگوں کے مزاج میں وہ نسلی خصائص موجود ہیں جو مرحلہ کے پشوانوں میں عام طور پر پائے جاتے ہیں۔ ذیل سلطنت کے منارے بادشاہ اور ان کے بہت سے عمال و متوسلین اسی علاقے سے آئے تھے۔ علاؤ الدین خلجی کا خاندان بھی اس علاقے سے گیا تھا۔ امیرانِ صلہ کا جو جال علاؤ الدین خلجی نے گجرات، مائوہ اور دکن کے طول و عرض میں پھیلا دیا تھا اور جسے بعد میں پد لعلی نے اور مستحکم کیا، ان میں متعدد خاندان اسی علاقے سے آئے والوں پر مشتمل تھے۔ لودی خاندان کے بادشاہ اسی علاقے سے آ کر بر عظیم کے بادشاہ بنے تھے۔ شہر شاہ خوری اسی علاقے سے بر عظیم میں نسبت آسانی کے لیے آیا تھا۔ تاجپوں، سوداگروں کے علاوہ درویشوں اور عالموں کی ایک موثر فساد بھی یہیں سے گئی تھی۔ خواجہ معین الدین چشتی، قطب الدین بختیار کاکی، محمد الف ثانی اور دوسرے بہت سے اہل اللہ نے یہیں سے ہجرت کی تھی اور انہی روحانیت کے نور سے بر عظیم کی آنکھیں روشن کی تھیں۔ ۳ ظاہر ہے کہ جو قوم ہندوستان میں اللہ کے مختلف ایسوں کے اندر سینکڑوں ہزاروں برس سے آ جا اور رہ رہی ہو اس کا چاند کے تہذیب و تمدن، سیاست و معاشرت اور زبان و ادب پر اثر انداز نہ ہونا کسی طرح باور کیا جا سکتا ہے۔ ۴

پشوانوں نے اردو زبان کو اردو زبان نے پشوانوں کو اتنا کچھ دیا ہے

۱۔ اردو زبان کی بناوٹ میں پشتو کا حصہ : از امتیاز علی خان عرشی، ص ۶۳۷۔  
۲۔ ۶۳۶، مطبوعہ "اردو ادب کے آئینہ سال"، کتاب منزل، کشمیری بازار لاہور۔

۱۔ مقدمہ پشتو انگریزی لغت : مرتبہ کرل راورٹی، مطبوعہ لندن، ۱۸۶۰ء۔  
۲۔ اردو زبان کی بناوٹ . . . : ص ۶۱۱۔



کہ ایک کی شخصیت دوسرے میں جھلکنے لگی ہے۔ تاریخ کے صفحات کی برہم روی فرق گردانی سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مہاکاوی، لوجی و انتظامی شخصیات پر یہ لوگ کتنی کثیر تعداد میں مامور تھے۔ مغللوں نے چونکہ مملکت لودیوں سے لی تھی، جو پٹھان تھے، اسی لیے پشتوں کی سیاسی طور پر یہ کوشش رہی کہ انہوں اس طرح دبا کر رکھا جائے کہ یہ سر نہ اٹھا سکیں۔ مغللوں کی راہبوت دوستی اسی پالیسی کا نتیجہ تھی۔ مغلیہ قاریضوں میں قدم قدم پر پٹھان دشمنی کا احساس ہوتا ہے۔ اسی لیے آج ہم اردو زبان و ادب کی تاریخ لکھتے ہیں تو پٹھانوں کی خدمات کو فراموش کر دیتے ہیں۔ اگرچہ بدین قاسم کی فتوحات کے ساتھ وادی سندھ میں آئیے کھیرے انسانی تفریبات ہونے اور آل غزوانہ کے دور حکومت میں پنجاب کی زبان میں غیر معمولی تبدیلیاں آئیں تو کوئی وجہ نہیں ہے کہ ان تبدیلیوں میں پٹھانوں کی زبان و معاشرت نے حصہ نہ لیا ہو۔ ایسے سینکڑوں اردو کے لکھنالی الفاظ پشتو ہی سے آئے ہیں۔ مثلاً:

پشتو	اردو
انگڑ کنگ غڑ	انگڑ کھنگڑ . آل کھڑا
اوش	آوش
بوتے	بوتہ
پلخ	پلخ
پرکٹے	پرکٹا
تن قوش	تن قوش
تس تس	تس تس
خال احوال	حال احوال
پریان	میران، پریان
خلتہ	خلتہ
لوزہ، لوزے	تھیلا، ہاجامے کو کاٹنے وقت تھیلا بناتے ہیں جسے خلتہ کہتے ہیں۔
لوزہ	شیخی بکھارنا
سندا	سندا سٹنڈا

سودہ	سادہ سودہ
کڑو دڑو	کھڑا بڑا
گبر	گوبر
وغت	وغت
باز	باز

جیسے میرا چہ کھڑا بڑا۔  
حوالی سے ملحق بڑا سا اعظمہ۔  
وقت  
عاشق

پشتو اور اردو میں نہ صرف ذخیرۃ الفاظ اور لفظی اثرات کا بیشتر سرمایہ مشترک ہے بلکہ فارسی اثرات نے فکر و انداز کی سطح پر دونوں زبانوں کو ایک دوسرے سے اور قریب کر دیا ہے۔ اردو اور پشتو کے لسانی، تہذیبی اور تاریخی تعلق کا مطالعہ کسی محمود شیرانی کا مستطرب ہے۔

پٹھانوں نے اردو زبان کی جو خدمات "ہندوستانی پٹھان" بن کر انجام دی ہیں ان سے تاریخ ادب کا مطالعہ کرنے والا بے خبر نہیں ہے۔ اردو کے پٹھان شعرا، ادبا اور مصنفین کی ایک طویل فہرست ہے جو صدیوں کی تاریخ میں بکھری پڑی ہے۔ اردو نثر کا قدیم ترین نمونہ "خیر البیان" مصنفہ ہالیزید انصاری (۱۸۰۰ء/۱۲۰۰ھ) میں ملتا ہے۔ "خیر البیان" میں پریشان ہالیزید انصاری نے اپنے مخصوص نقطہ نظر سے اپنے اسلامی عقائد کو پیش کیا ہے اور اپنی اس تصنیف میں ایک ہی بات کو چار زبانوں میں لکھا ہے۔ پہلے عربی میں، پھر فارسی میں، پھر پشتو میں اور اس کے بعد اردو میں۔ بیک وقت یہ چار زبانیں اس لیے استعمال کی گئی ہیں تاکہ پریشان کے عقائد و خیالات جاری دلیانے اسلام، صوبہ سرحد اور ہر عظیم میں پھیل سکیں۔ یہ نثر اپنی قدامت کی وجہ سے آج بھی لسانی نقطہ نظر سے غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے۔ ساڑھے چار سو سال سے زیادہ کا عرصہ کسی زبان کی تاریخ میں ایک بہت طویل عرصہ ہوتا ہے۔ ہالیزید کہتے ہیں:

"لکھ کتاب کے آغاز کے بیان جن کے سارے اکثور سین بسم اللہ، تمام۔ میں نہ گنوا لوں گا مزدوری اتنی کی جسے لکھوں ہر ہر ہر اکثور کہ تمکئی ہر لکھوں اس کارن جسے سہی ہوئے بیان۔۔۔ قرآن میں ہے (کا بیان)۔"

(ص ۱)

”لکھو وہ اکھر جسے سب جیب میں چڑھ جاتی، اس کا رن ہے  
لغہ واؤں اویان توں سبحان ہے کج کا میں تاویں چالتاں قرآن کے  
اکھر رے سبحان۔“ (ص ۳)

”لکھنا اکھر کا ٹھہر سی ہے، دکھلاؤ اور سکھلاؤ! جسے  
ہے، لکھ میرے فرمان میں چوں اکھر قرآن کی چن کی چن، لکھ کوئی  
اکھر اور پر تمکنا کہ جزم کہ اور نشان ہے وہ اکھر پہچانیں، اویان !  
لکھ کوئی اکھر چار چار عیان دہان سکھنے جسے پڑھیں تو مانس نکالیں  
کوئی دوسرے یہ اکھر میں اویان !۔“ (ص ۳)

ہارنڈ انصاری کے، عربی فارسی ہشتو کے ساتھ، اردو زبان میں اپنے خیالات  
کے اظہار کے اس بات کی مزید تصدیق ہو جاتی ہے کہ اس زمانے میں بھی، جی وہ  
زبان تھی جس سے سارے اربعہ عالم کے لوگوں کو مخاطب کیا جاسکتا تھا۔ جی  
حقیقت اس زبان کو آج بھی حاصل ہے۔

ہشتو زبان بہت قدیم زبان ہے لیکن اس کے ادب کی مسلسل تاریخ بہت  
برقی نہیں ہے۔ خوشحال خان خٹک (۱۰۷۲ھ - ۱۱۰۰ھ/۱۶۶۲ء - ۱۶۸۸ء) ع  
وہ پہلا شاعر ہے جس نے ہشتو کو رسم الخط بھی دیا اور اس میں اپنی شاعری  
کے نئی روح ڈھونڈی۔ وہ خود کہتا ہے :

”نظم ہو خواہ نہ خواہ رسم الخط، ہر لحاظ سے ہشتو زبان پر میرا دڑا  
احسان ہے۔ کیونکہ پہلے اس میں رسم الخط نہ تھا اور نہ کوئی کتاب۔ یہ  
تو میں نے اس میں کئی کتابیں تصنیف کر ڈالیں۔“

”ہشتو زبان ایک تو مشکل ہے۔ دوسرے اس میں پھر نہیں ملتی۔

مجھے یہ چند بھریں بڑی مشکل سے بات آئی۔“

اس حیرت پسند شاعر نے ساری زندگی ہشتو کی غفلت میں صرف کر دی  
لیکن جب ہم اس کے کلام کا مطالعہ کرتے ہیں تو مشترک سرمایۂ الفاظ،  
انداز فکر، فارسی اثرات، محاور و اوزان کے علاوہ ہم دیکھتے ہیں کہ اردو زبان  
کی شیرینی بھی اس کا دامن دل اپنی طرف کھینچتی ہے۔ ایک غزل<sup>۱</sup> میں وہ

۱۔ منتخبات خوشحال خان خٹک : ص ۲۷۱، مطبوعہ ہشتو اکیڈمی پشاور۔

۲۔ ایضاً : ص ۱۶۷۔

۳۔ شنگ بیل : پشاور، سرحد ٹمبر، ص ۲۳۵ - ۲۳۶۔

اردو کے الفاظ التزام کے ساتھ استعمال کرنا ہوا دکھائی دیتا ہے :

یہ سینہ کنہرم داودہ سینہ پھر جاگی  
خا اوستا محبت گورو کیسے لائی  
در رقیب دینا در یادہ شوہ کہہ جسم شہرہ  
سینہ خواہ یہ غنڈہ راکڑہ پھر بھائی  
یہ بازئے بازئے وحلے گیل نہ شے  
خکے ماہہ مستخر و دڑے بے جاگی  
زہ خوشحال چہ لالہ وراہہ در بنکارہ شوم  
یہ غنڈائے وے وہ آڑ میرا بے راگی

عبدالرحمان بابا (۱۰۴۰ھ - ۱۱۱۸ھ/۱۶۳۲ء - ۱۷۰۶ء) ع بھی اسی زمانے  
کے شاعر ہیں۔ جب انھوں نے شعور کی آنکھ کھولی تو خوشحال خان خٹک  
کی شاعری سربہ سرحد کی نصاؤں میں گونج رہی تھی۔ رحمان بابا نے ہشتو کے  
ساتھ ساتھ اردو میں بھی شاعری کی۔ غزل و بختہ کے یہ اشعار ایک طرف اردو  
زبان سے رحمان بابا کے تعلق کی اور دوسری طرف اس سولے میں اردو کے رواج  
کی دامن سنا رہے ہیں۔ زبان صاف ہے، بیان پر فارسی کا اثر گہرا ہے اور ہشت  
وہی ادبیات کی گئی ہے جو مغلیہ دور میں رخنہ کی شکل میں سارے شمال ہند میں  
ملتی ہے۔ رحمان بابا کی یہ غزل پڑھئے :

بوصل تو مارا کجا عات ہے کہ وصلے تو خیلے بڑی بات ہے  
ہکوتے تو گنم کہ ممکن کتم ولے کے مرا ایں دراجات ہے  
خمر و زلف تو گوشت ابروایں دلم را عجائب مفاہات ہے  
ہمیں دادی دشنام و کالی مرا ایوم ہمیں از تو جوغات ہے  
لکھم نہ امروز خوم برخت کہ دائم کرا ہچو عادات ہے  
و آغوش و جان سرو باریب کہ ایں مقلد بدخون و بدذات ہے

غرض کہ اردو شاعری و زبان کی روایت کسی نہ کسی شکل میں ہر زمانے  
میں سربہ سرحد میں نظر آتی ہے۔ ہشتو بولنے والا جب اردو کو اپنا کرتا ہے تو  
وہ جلد ہی اس مقامی زبان پر عبور حاصل کر لیتا ہے جس میں ہر علاقے کے  
لکھنے والے ایک سطح پر برابر کے شریک ہیں۔

۱۔ دیوان عبدالرحمان بابا : ص ۲۷۲، ہشتو اکیڈمی پشاور۔



میر و میرزا کا دور ہے اور اردو شاعری ایک نئے نقطہ عروج کو چھو رہی ہے کہ قاسم علی خان آفریدی فصیح، شیریں اور سادہ زبان میں اپنی غزل کے لمحے چھیڑتا ہے۔ اس کی غزل میں استعارہ رنگ بھی ہے اور قادر الکلامی بھی۔ ردیف کی معنویت، خالیے کا شعر اور مخصوص لہجہ اس کی شاعری میں ایسا رنگ بھرتا ہے کہ اس کی شاعری پر پڑھنے والے کی توجہ اپنی طرف کھینچتی ہے۔ قاسم علی خان کا دیوان جس کا مخطوطہ پشاور یونیورسٹی میں محفوظ ہے، شائع ہو چکا ہے اور کافی کلام شائع ہونے کے باوجود اس دیوان میں دو سو کے قریب غزلیں ہیں۔ یہ چند اشعار دیکھئے جن سے قاسم علی خان کے رنگ و سخن کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

وہ آپ دکھائے کو، صورت مجھے آتا ہے  
جب اپنی صورت کے ایام نکلتے ہیں  
وعدت کا تماشا ہی کثرت کے مظاہر ہیں  
آغاز سے ہر شے کے انجام نکلتے ہیں  
کسی سے میں تری وصلت کی التجا نہ کروں  
مروں پر شک یہ اٹھنا ہر ملہا نہ کروں  
ازل سے تا ابد تک آفریدی ساتھ ہے اس کے  
میان دوستی صاحب سلامت ہو تو ایسی ہو

قاسم علی خان آفریدی کا کلام دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ دوسرے شعرا کا کلام دست برد زماں سے محفوظ نہ رہ سکا ورنہ یہ کلام ہنرات خود سرحد میں اردو شاعری کی باغی میں پھیل ہوئی روایت کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔

قاسم علی خان کے دور میں ایک اور شاعر مولوی عبد غفار قیس (م ۱۳۸۰ھ/ ۱۸۶۸ء) کا کلام بھی ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔ دیکھئے کیسا خوب صورت شعر کہا ہے:

خُش رہ اور سے کیسو نہ بنے آج تلک  
مجھ سے نہ بخت کی قیمت میں سحر ہو نہ سحر

ایک اور شعر سنئے:

تلک کرتے ہیں ذکر اس کا، تلک کرتا ہے فکر اس کا  
تضا اس کی طلب آج ہے، فکر حاضر اپنے خلقت

عبدلہ پشوری<sup>۱</sup> (۱۹۲۶ء-۱۹۸۰ء) نے آٹھ دیوان مکمل کئے تھے جس کی طرف ایک شعر میں خود اشارہ کیا ہے:

پس کہنہ تری تحریریں بڑی جان ہے آٹھ دیوانوں کی تکمیل یہ فاتح نہ ہوا  
یہ سب دیوان دست برد زماں سے محفوظ نہ رہ سکے لیکن چند غزلیں آج بھی اُن سے یادگار ہیں۔ چند اشعار دیکھئے جن سے عبدلہ کی اُماداری، قادر الکلامی اور جوان فکری کا اندازہ ہو سکتا ہے:

قاصد بہاں نہ کیجیو اس طرح حال دل  
حالت مری کو سن کے وہ خیراں رہ نہ جائے  
نمِ وقتِ نزع بھی جو تہ آؤ تو خوب ہے  
مجھ پر کسی کا کوئی احسان رہ نہ جائے  
لڑکپن میں نزاکت ہے، ادا ہے، چلیلا ہن ہے  
شعب بھلے کا یہ نام خدا اک دن جوان ہو کر  
گل بنیں گے ہوا گویا جو تو ہے وہی میں ہوں  
اے بلبل خوش لہجہ جو تو ہے وہی میں ہوں  
تم اور اس جنگ یہ صوبہ انقلاب ہے  
ہم اپنے گھر میں دیکھ کے تم کو حیراں ہیں  
میں اور غفا ہوں آپ سے جی توہ کیجیے  
سچ بوجھئے جو آپ تو حیدر کی جان ہیں

ان اشعار میں ایک رعنائی، ایک تازگی ہے۔ زبان صاف اور سادہ ہے۔ زبان روزمرہ اور محاورے کی چاشنی لیے ہوئے ہے اور مزاج کی شوخی اشعار میں شکستگی کا رنگ بھر رہی ہے۔

صوبہ سرحد کے علاقے میں اس کیم اور انتشار زیادہ رہا ہے۔ ایک ٹوبہ علاقہ ہمیشہ سے فاتحین کی گزرگاہ رہا ہے۔ دوسرے جہاں سے ہندوستان کی طرف ہجرت کا لامتناہی سلسلہ رہا ہے۔ اس لیے جہاں کے بڑے بڑوں نے پہل پہل پر عظیم کے غنفل حصوں میں جا کر رہنے اور اردو زبان کی رونق میں اضافہ کیا۔ اور وہ لوگ جو جہاں رہ کر اپنی صلاحیتوں کی داد دیتے رہے، ان کا کیم جلد جلد آنے والے

۱۔ ادبیات سرحد: جلد سوم، قاری جاری، ص ۱۳۰، لیا مکتبہ پشاور ۱۹۵۵ء۔

انقلابیت کی آندھوں نے برہاد کر دیا۔ مہاراجہ ولجیت سنگھ کے زمانہ حکومت میں یہاں کی بہت سی چیزیں زار و زار ہو گئیں لیکن انگریزوں کی حکومت کے بعد جب حالات بُرا بن گئے تو ہم دیکھتے ہیں کہ اسی صدی کے وسط سے اب تک اردو شعر و ادب کا چراغ یہاں کسی وقت بھی نہیں بجھا بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ روشن سے روشن تر ہوتا جا رہا ہے۔

☆☆☆

## بلوچستان کی اردو روایت

ایک لاکھ چونتیس ہزار دو مربع میل کے پتھر چٹانوں اور جنگلات چٹانوں والے اس بے آب و گیاہ علاقے کی، جس کے شمال میں افغانستان اور مغرب میں ایران واقع ہے، نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ایک وقت کئی زبانیں بولی جاتی ہیں اور زیادہ تر لوگوں کی مادری زبانیں دو ہیں۔ یہاں پشتو بولنے والے پشہان بھی آباد ہیں اور بلوچی و براہوئی قبائلی بھی۔ جن اس صوبے کی تین بڑی آبادیاں اور ان کی تین خاص زبانیں ہیں۔ باقی بولیاں انہی کی شاخیں ہیں۔ بلوچی وسطی ایران کی ایک بولی ہے جو بقول گروہن: ایرانی بولیوں میں قدیم ترین بولی ہے۔ اس بولی پر کُردی کی بھی گہری چھاپ ہے۔ براہوئی دراوڑی زبان کہی جاتی ہے۔ مارکھان کے علاقے میں ایک زبان اور بولی جاتی ہے جسے عرفی نام میں "کھیت زانی" کہتے ہیں۔ اس زبان میں عربی، فارسی، براہوئی، سرائیکی، پشتو اور بلوچی اثرات مل جل کر کھچڑی بن گئے ہیں اور بلوچستان میں اس کھچڑی زبان کو وہی حیثیت حاصل ہے جو صوبہ سرحد کے علاقے میں "ہندکو" کو حاصل ہے۔ صوبوں کے مختلف زبانوں کے واسطے رہنے کی وجہ سے یہاں کے لوگوں میں زبانیں سیکھنے اور انہیں اپنانے کی غیر معمولی صلاحیت پیدا ہو گئی ہے۔

براہوئی اور بلوچی زبانوں میں ادب کی روایت کمزور ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ خانہ بدوش زندگی اور کمزور مادی و معاشی وسائل نے اس روایت کو پروان چڑھنے نہیں دیا۔ لیکن قدیم بلوچی شاعری میں نہ صرف الباقی رشتوں کا گہرا شعور منکشا ہے بلکہ اس میں خالص اور بے میل شاعری کے ایسے خوبصورت نمونے بھی ملتے ہیں جن کے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت صحتی دور کی زندگی کے ہم سے چھین لی ہے۔ پاکستان کی سب زبانوں میں چند باقی مشترک ہیں۔

ڈی ایچ آر گریٹر آف انڈیا : جلد اول، ص ۲۵۳، مطبوعہ آکسفورڈ،

۱۹۰۹ء۔



ایک تو یہ کہ اسلامی عقاید اور ان کو بیان کرنے والے الفاظ کا ذخیرہ سب زبانوں میں مشترک ہے۔ قرآن پاک میں تقریباً اسی ہزار الفاظ استعمال ہوئے ہیں جن میں سے تقریباً دو ہزار بنیادی الفاظ ہیں۔ باقی ان کی مختلف شکلیں اور تکرار ہیں۔ اردو میں کم و بیش پانچ سو سے زیادہ بنیادی الفاظ ہمارے اظہار کا وسیلہ ہیں۔ یہ الفاظ پاکستان کی سب زبانوں کا مشترک سرمایہ ہیں۔ دوسرے یہ کہ فارسی الفاظ، تاجیحات، روزیات، بندگی و لڑاکیب کا ذخیرہ بھی ان سب زبانوں میں مشترک ہے۔ اردو زبان میں ان الفاظ کا سب سے بڑا ذخیرہ ہے۔ اس سطح پر بھی پاکستان کی سب زبانوں کا اردو سے گہرا رشتہ ہے۔ تیسرے یہ کہ پاکستان کی ہر زبان کے متعدد الفاظ اردو کے ذخیرہ الفاظ کا ایسا حصہ بن گئے ہیں کہ اب ان کو الگ کرنا ممکن نہیں ہے؛ مثلاً براہویوں کی کے بت سے الفاظ، جو دراوڑی زبان ہے، اردو میں جذب ہو گئے ہیں جن میں سے چند یہ ہیں:

گاڑی، ہتھ، انگلی، بابو، بچو، بھٹی (بھٹی، بدھنا، مٹی کا لوٹا)، بھرتی، بھڑی (زنجیر)، بھاری (بھاڑو)، اردو میں جھاڑو، بھارو، بھارو یا جھاڑو بھار آتا ہے۔ جھاڑو، جھاڑ کٹھ اور بھارو، بھارو (پکھنا)، جھج، چپ، چپ، چوکھاٹ، چوکھاٹ، چلم، چوٹی، ڈالی، ڈھری، ڈھول (دھول)، ڈلی (ڈلیا)، ڈنڈ (جیرماتہ)، ڈنڈا، ڈنگ، ڈنگ (جیسے ڈنگ مارنا)، ڈول، ڈوم، سبھال (سبھال)، کھٹل (کاجل)، کھٹ، گڑبڑ، کڑی (زنجیر کا ایک ٹکڑا)، کورا (جیسے کورا کھڑا)، کٹ، کونڈا، کڈی (گاڑی)، گھڑی، گڈلی (بہنگ)، لٹ (لٹو)، لٹکی، لوٹ (لوٹ کا مان)، ماڑی (کئی منزلہ مکان)، موچی، ام (نہیں کے معنی میں)، تاج، پٹ (پڈی)، ٹولا (گروہ کے معنی میں)، تول، تولد، ٹوکری، پاپ، پیچھاڑی (پچھاڑی)، پورا، جانی (مشق کے معنی میں)، چاڑ (چھاڑ، درخت)، بھٹ (جیسے بھٹ پٹ)، جی، پتہ، وغیرہ وغیرہ۔

بلوچی چونکہ ایرانی زبان کی شاخ ہے اس لیے اس میں فارسی الفاظ کی کثرت ہے اور یہ سرمایہ بلوچی اور اردو میں زیادہ تر مشترک ہے۔ سولہویں صدی عیسوی میں، جب بلوچوں بادشاہ شیر شاہ سوری سے شکست کھا کر بھاگا تو ایران جانے

۱۔ براہوی اور اردو: از کابل القادری، مطبوعہ اورینٹل کالج میگزین نومبر ۱۹۶۲ء، ص ۷ تا ۷۹۔

ہوئے بلوچستان سے گزرا۔ یہاں کے سردار نے اسے پناہ دی اور جب بلوچوں ایران سے لوچ چھ کر کے واپس ہوا تو میر چاکر خاں بھی اس کے ساتھ ہوا۔ بلوچوں نے اورنگ زیب تک بلوچستان کا تعلق دہلی سے ہمیشہ قائم رہا۔ اس تعلق کی بنا پر بلوچستان کی اس دور کی رسمہ نظاموں میں اردو زبان کا رنگ روپ جھٹکتا ہے۔ جیسا کہ پنجاب، سندھ اور سرحد کے اہل علم اپنے اپنے علاقوں کو سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی وجوہ کی بنا پر اردو کا گہوارہ اولیٰ بتاتے ہیں اسی طرح جب بلوچستان کے ماہرین تاریخ و ادب اس علاقے کے معاشرتی و تہذیبی عوامل کا جائزہ لیتے ہیں تو اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

”اردو کی تشکیل کی ابتدا بلوچستان سے ہوئی کیونکہ یہی بلوچستان ہے جو خلافت مشرق کا صوبہ جاوران ہوا اور پھر بدین لاسم کی مہم کے بعد ایک زمانے تک اس علاقے میں عربی، فارسی اور سندھی زبانیں بولنے والے لشکریوں کا بیل ملاپ ہوتا رہا اور ان کی بول چال سے ایک نئی زبان تشکیل پانے لگی۔ اس نظریے کے ثبوت میں متعدد داخلی و خارجی شہادتیں موجود ہیں۔“

اس لسانی و تہذیبی اشتراک کے علاوہ بلوچستان میں اردو کی باقاعدہ روایت اٹھارویں صدی عیسوی سے شروع ہو جاتی ہے۔ کئی زبانوں کا علاقہ ہونے کی وجہ سے سارے بلوچستان کی عام بول چال کی زبان بھی اردو ہے۔ عربی مدارس میں ہمیشہ کی طرح آج بھی ذریعہ تعلیم اردو ہے۔ انگریزوں کے دور حکومت میں یہاں کی دفتری و عدالتی زبان اردو ہو جاتی ہے اور اسی کے ساتھ اردو اخبارات، ہفت روزہ، ہفت روزہ کی ایک مسلسل روایت بھی قائم ہو جاتی ہے۔ خط و کتابت میں بھی اردو زبان ہی عام طور پر استعمال کی جاتی ہے۔ انیسویں صدی کے اوائل میں اردو شاعری کا چرچا بھی عام ہو جاتا ہے۔ غالب پند حسن براہوی کا اردو دیوان اس روایت کی نشان دہی کرتا ہے۔ پند حسن کا کلام زبان و بیان کے اعتبار سے سادہ اور سادہ ہے۔ اس پر فارسی کا اثر بھی گہرا ہے۔ اس کے کلام کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ بلوچستان کا پہلا شاعر نہیں ہے،

۱۔ براہوی اور اردو: از کابل القادری، ص ۳۶، اورینٹل کالج میگزین، نومبر ۱۹۶۲ء۔

۲۔ بلوچستان میں اردو: ص ۲۲، اکثر انعام الحق کونڑ، مطبوعہ سرکاری اردو بورڈ لاہور، ۱۹۶۸ء۔

بلکہ اس سے پہلے کے شعرا کا کلام یا تو دست برد زماں سے محفوظ نہ رہ سکا یا کسی بھی کتب خانے کی زینت بنا ہوا ہے اور دریافت کا منتظر ہے ۔ یہ حسن کے چند اشعار دیکھئے :

ہے شفا بخش جانِ عشاقان لعل دو آب دارِ چ لب کا  
 شکھ میں لڑا جو برقعہ الٹاوا چمن میں باد  
 خوشبو اسی سبب میں صفیر لالہ زار ہے  
 توڑے شکھ نے چھپایا ہے صنم اس چار اشیا کو  
 تیر کو ، مشغری کو ، شمس کو ، غوروشہ ، اعلا کو  
 کمر تار تار زلف پریشان کو باغ میں  
 ہر تار سو کو رشہ صد 'برہمن' کرو  
 تم اس زلف پریشان کو کرو ژولیدہ و بوم  
 کہ کھولے گا کف حیات دلم آہستہ آہستہ

یہ حسن کے صاحبزادے میر مولا داد خان (م - ۱۹۰۶ء) بھی فارسی و اردو کے شاعر تھے ۔ انھوں نے یوں غزل کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا اور اس میں جدیدے مادے عاشقانہ جذبات کو پیش کیا ۔ مردار ، بچہ ہنس مری ، خود عابد شاہ عابد ، سید غلام علی الہاس ، عیدالاحی زاور ، یوسف عزیز مگسی اور بہر ہنس وغیرہ نے آہستہ آہستہ اردو میں بھی خاص طور پر اردو میں دائر سخن دی ہے ۔ لی لعل میں کئی بلند پایہ شعرا ، دوسرے صوبوں کی طرح ، بلوچستان میں بھی انہی ذہنی کاوشوں سے اردو زبان کے سر پایہ ادب میں اضافہ کر رہے ہیں ۔

☆☆☆

## اشاریں

مرتبہ: انجمن حسن قیصر

۷۱۵	...	۱۔ کتب
۷۳۶	...	۲۔ اشخاص
۷۶۷	...	۳۔ مقامات
۷۷۵	...	۴۔ موضوعات



## ب

الف لیله (اردو ترجمہ جلد ۵ اور ۸) :

ج ۳۷۷ : ج ۳۷۸ -

امیر علی گزشتہ آف انلیا (جلد اول) :

ج ۳۷۸ : ج ۳۷۹ : ج ۳۸۰ -

اسراج غوی (فارسی) : ۱۲۶ : ۱۲۷ -

- ۱۲۷ -

اللہ و آرمین ایف ہندی : ج ۱۰ -

ج ۱۵۳ : ج ۱۵۴ : ج ۱۵۵ -

انشائے ابوالفضل : ۳۶۲ -

انشائے خیمت : ۶۳۱ -

الوار الامون : ۴۱ -

افوار سبیل : ۴۴۶ -

انوار سبیل : (دکنی میں ترجمہ) :

۵۴۳ : ۵۴۵ -

الواع العلوم : ۶۲۵ -

اولیائے بیجاپور : ج ۴۰۶ -

اورینٹل کالج میگزین لاہور : اگست

۱۹۳۱ : ج ۵۲ : ج ۶۰ -

لوری : ۱۹۳۳ : ج ۶۱ -

ج ۶۳۱ : ج ۶۳۲ : ج ۶۳۳ -

بھی ۱۹۳۷ : ج ۶۶ - لوری

۱۹۳۸ : ج ۶۶ - لوری

ج ۶۶۱ : بھئی اور لوری ۱۹۳۸ : ج ۶۶۱ -

ج ۶۶۱ : لوری ۱۹۳۹ : ج ۶۶۱ -

ج ۶۶۱ : بھئی اور لوری ۱۹۳۹ : ج ۶۶۱ -

لوری ۱۹۳۹ : ج ۶۶۱ -

نویس ۱۹۳۹ : ج ۵۳۳ - نویس

۱۹۵۰ : ج ۷۸ -

## ۱. کتب

## الف

انہر حیات : ج ۴۰ : ج ۸۱ : ج ۵۳۱ -

۶۳۲ : ۶۳۱ -

آثار الشعراء : ۵۳۲ -

آذکرانہ : ۶۱۶ -

آزکیلیا : ۳۶۲ -

آپن اکبری : ج ۴۷ : ۵۷ : ۵۸۶ -

آئین ہندی شاہی محل (نظم) : ۳۸۳ -

ایروم نامہ (پشتوی) : ۱۶۳ : ۱۸۸ -

۱۹۱ : ۱۹۲ : ۲۰۱ : ۲۱۳ -

۲۱۹ : ج ۲۲۰ : نوی بات کہنے

کا آزادہ : ۲۲۱ : ہلاک : ۲۲۱ -

۲۲۲ : ہندی تصنیفات اور دیوانا

۲۲۳ : جزئیات نگاری : ۲۲۳ -

۲۲۴ : بادشاہ کی تعریف : ۲۲۵ -

۲۲۶ : ایست : ۲۲۶ : ۲۷۷ -

۲۸۵ : ۲۸۶ : ۲۸۷ : ۲۸۸ -

۵۸۸ -

اموال سلطین بیجاپور : ۲۳۳ -

۲۳۵ : ۲۳۷ -

اخبار الاخبار (فارسی) : ج ۱۰۰ -

اخبار الامتیا : ۳۹ -

ادب الفضل : ۱۰۳ -

ادبیات مرشد (جلد دوم) : ج ۶۶۹ -

- بکٹ کہانی (قدیم اردو جلد اول) :  
۶۷ - ۶۹ : بارہ جامہ کی روایت  
۶۳ : اقتباسات ۶۳ - ۶۷ : بصرہ  
۶۷ - ۶۸ : زبان ۶۷ - ۶۹ :  
اشعار کی تعداد اور نوعیت ۶۸  
لسانی مطالعہ ۶۸ - ۶۹ :  
۱۹۳ : ایک مکمل نظم ۶۳ :  
زبان و بیان ۶۳ - ۶۳ :  
یلم و فقہور (مثنوی) : ج ۲۷۵ -  
بلوچستان میں اردو : ج ۶۱۱ -  
بتکب نامہ : ۵۲۱ -  
بوستان خیال (مثنوی) : موضوع اور  
پلاٹ ۵۸۰ -  
پیار دالہ : ۵۷۳ -  
پیرام دکن میں : ج ۵۰۹ -  
پیرام و حسن بالو (مثنوی) : ۲۳۶ :  
۲۳۷ : تعداد اشعار و سہ تصنیف  
۲۶۶ : اسی نام کی فارسی مثنوی  
کا ترجمہ ۲۶۳ : دونوں مثنویوں  
کا تقابلی مطالعہ ۲۶۳ : زبان و بیان  
۲۶۳ - ۲۶۵ : ۲۶۵ : ۲۶۲ :  
۳۸۵ : ۵۰۹ -  
پیرام و حسن بالو (فارسی مثنوی) :  
۲۶۶ -  
پیرام و گل افدام (مثنوی) : ۳۳۳ :  
۵۰۷ : تعداد اشعار اور سہ تصنیف  
۵۰۸ : مآخذ ۵۰۹ : زبان و بیان  
۵۰۹ - ۵۱۰ : ۵۱۳ -  
پیشی زبور : ۳۸۶ -  
پھوگہ تل : ۱۵۶ -
- بیاض جمل تھار : ۶۱ -  
بیاض جمیع الصابین : مرتب کے  
ہندی شعار ۶۲ -  
بیچک : ۳۴ -  
بے وفا دنیا (نظم) : ۳۸۳ -  
پ  
پارلیمنٹ آف لاؤرز : ۳۶۶ -  
پاکستان ٹیکنالوجی (لاہور) : ج  
۶۰۲ -  
پران : ۵ -  
پرست نامہ (مثنوی) : ۱۶۶ : ۳۸۶ :  
۳۹۶ : تعداد اشعار اور موضوع  
۳۹۶ - ۳۹۷ : سہ تصنیف ۳۹۸ :  
۳۰۰ : پنجابی زبان کے اثرات  
۶۰۷ : ۶۲۷ -  
پشتو انگریزی لغت : ۷۰۱ -  
پنج گنج : ج ۱۷۷ -  
پنجاب میں اردو : (از حافظ محمود  
شیرانی) : ج ۲۳ : ج ۲۰ :  
ج ۲۸ : ج ۳۶ : ج ۷۱ : ج ۸۱ :  
ج ۸۲ : ج ۵۹۳ : ج ۵۹۴ : ج ۵۹۹ :  
۶۱۶ : ج ۶۲۳ - ج ۶۲۵ :  
۶۲۸ : ج ۶۵۹ : ج ۶۵۸ :  
ج ۶۷۳ -  
پنجاب میں اردو (از قاضی فضل حق) :  
ج ۶۲۸ : ج ۶۶۶ -  
پنجاب میں اردو (پہلے اکرام چغتائی) :  
ج ۵۹۸ : ج ۶۲۴ -

- پنجاب یونیورسٹی کونسل : ۱۹۰۱ ع -  
۱۹۱۰ ع : ۵۹۸ ج -  
پنجابی ادب و تاریخ : ج ۶۱۶ -  
پندنامہ (مثنوی) : مآخذ و حسن تالیف  
اور زبان و بیان ۵۱۲ -  
پہلولین (مثنوی) : ۲۸۱ : ۲۸۶ :  
۲۸۹ : ۳۹۰ : ۳۹۱ : ۳۹۵ :  
۳۲۳ : ۳۳۳ : سہ تصنیف ۳۸۷ :  
پلاٹ ۳۸۸ : زبان و بیان ۳۸۸ -  
۳۹۱ : پنجابی زبان کے اثرات  
۶۱۰ -  
پست اخبار : لاہور : ج ۵۹۸ -  
ت  
تاج المطالع : کمس کی تصنیف ہے ۹  
۳۳۳ : نام فہم ہندی زبان میں  
اشاعت ۳۳۵ -  
تاریخ ادب اردو : جلد اول : (مرتبہ)  
عبدالقیوم : ج ۲۲۰ -  
تاریخ ادب اردو : (از جمیل چالبی)  
جلد دوم زیر ترتیب : ۶۵۵ -  
تاریخ احمدی : ۵۳۳ -  
تاریخ اسکندری (فتح نامہ) پہلولین خان :  
ج ۳۳۰ : سہ تصنیف ۳۳۲ : پلاٹ  
۳۳۳ - ۳۳۴ : مثنوی 'گلشن عشق'  
اور 'علی نامہ' سے تقابلی مطالعہ  
۳۳۳ : ان : زبان اور بیان ۳۳۵ -  
تاریخ سروجہ : (جلد اول) : ج ۶۷۹ -  
تاریخ زبان پور : ج ۳۰۲ -
- تاریخ چینی سلطنت : ج ۶۱ -  
تاریخ لڑ : ج ۱۵۲ : ج ۶۰۳ -  
تاریخ خورشید شاہی : ج ۵۰۷ -  
تاریخ داؤدی : ۵۲ -  
تاریخ - جلال : ۱۳۳ -  
تاریخ شعراے سندھ : ۶۸۲ -  
تاریخ عربی : ۱۳۳ -  
تاریخ فرشتہ : ۱۳۹ : ۱۸۵ : ۲۸۲ :  
۶۷۶ -  
تاریخ فرشتہ (دلت دوم) : نوکشتور  
ج ۱۳۹ -  
تاریخ فرشتہ (فارسی) : نوکشتور  
لکھنؤ : ۳۳۶ -  
تاریخ فیروز شاہی : (از شمس سراج  
علیف) : ۵۸۶ : ملی جلی زبان کا  
ایک قرعہ ۶۷۷ -  
تاریخ فیروز شاہی : (از ضیاء الدین بونی)  
ج ۱۳۹ : ۱۳۹ -  
تاریخ طب شاہی : ۳۹۳ -  
تاریخ گولکنڈا : ج ۵۱۰ : ج ۵۱۶ -  
تاریخ معصوم (فارسی) : ۶۷۲ :  
۶۷۵ -  
تاریخ وجہانگیر : ج ۲۸۲ -  
تاریخ و سلف : ۳۶ -  
مخالفہ لیسہ : ۶۶۶ -  
مہریر دہلی (شہادہ) : ج ۶۶۶ -  
نظم : ۶۶۳ -  
نقذہ الکرام (جلد اول) : ج ۶۵ : ج  
۶۶ : ۶۷ : ج ۱۰۳ : ج ۱۱۰ :  
ج ۱۱۱ : ۱۲۰ : ۵۴۴ :



اردو کا زبانِ اُردو کے لیے استعمال

- ۶۶۰

تذکرۂ بدایہ : ج ۲۲۹ -

تذکرۃ الملوک : ۱۸۵ -

تعلیق نامہ (مثنوی) : ایک ہندی فقرہ

- ۲۳

تلاوة الوجہ : ۱۵۶ -

تکدین ہند پر اسلامی اثرات : ۱۹۰۸ -

- ۱۰

تہذیبِ ہمدانی (عربی) : ۵۹۸ -

تہذیبِ ہمدانی (دکنی) : ۵۰۳ -

توزکِ باری : (دیکھئے بابِ نامہ) -

توزکِ چھانگیری : اردو الفاظ : ۶۱ -

قولہ نامہ : تعدادِ اشعار : ۱۱۸ کے

حصے 'معراجِ نامہ' اور 'مولاتِ نامہ'

- ۱۳۲

تھیوکرٹس : ۶۵ -

ث

ثواقب المتعاقب : ۹۶۹ -

ج

جلوۂ خضر : ج ۵۵۱ -

'جمعیاتِ شاہیہ' : ج ۱۹۶، ۱۹۷ گجراتی

زبان کا ایک شعر : ج ۱۹۷، ۱۹۸

- ۵۰۳

جنتِ سنگھار (مثنوی) : ۱۹۶ -

ج ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۳۳، ۲۵۱ -

امیر خسرو کی مثنوی 'ہشت بہشت'

کا آزاد ترجمہ : ۲۵۲، وجہ تصنیف

۵۳۸، ج ۶۰۳ -

حکفۃ النماذج : (از قطب لاری) تعارف

۵۸۶، اہمیت : ۵۸۶ -

حکفۃ النماذج (فارسی) : (از شاہ یوسف

راہیو قبال) : موضوع اور مختصر

حالہ : ۵۸۵ - ۵۸۶ -

تذکرۃ اردو مخطوطات : (جلد اول) :

ج ۱۷۵، ج ۲۲۰ -

تذکرۃ اصحابِ سخن (جلد اول) : ج

۵۹۶، ۵۹۷ -

تذکرۃ اولیائے دکن (جلد اول) :

ج ۲۲۷، ۵۰۷ - (جلد دوم)

ج ۳۷۷ - (جلد سوم کا حصہ اول)

ج ۲۰۵ -

تذکرۃ بے جگر : ۶۶۸ -

تذکرۃ روزِ روشن : ج ۶۲ -

تذکرۃ رخشہ گوشت : ۵۲۲ -

تذکرۃ شعرائے دکن : ج ۳۴۰ -

تذکرۃ شورش : ج ۶۶۱ -

تذکرۃ صبحِ گلشن : ۷۷۱ -

تذکرۃ گلشنِ سخن : ۵۳۲ -

تذکرۃ ہزارِ شعرا یعنی تذکرۃ شعرائے

گجرات : ۱۳۲ -

تذکرۃ مخطوطاتِ اردو : ج ۲۰۵ -

(جلد سوم) ج ۲۰۲، ج ۳۳۲ -

تذکرۃ مسرت افزا : ۵۳۲ -

تذکرۃ میر حسن : ج ۵۳۱، ۵۳۲ -

تذکرۃ لوتانیہ : ۶۲۶ -

تذکرۃ ہندی : ج ۵۳۱، ۵۳۶، لفظ

پہلی مشقیہ مثنوی : ۲۳۱، (رسالہ)

تصنیف : ۲۳۲، بلاٹ : ۲۳۳ - ۲۳۴

فارسی تراجم : ۲۳۵ - ۲۳۶، زبان و

بیان : ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸ -

۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲ -

۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷ -

۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲ -

۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷ -

۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱ -

۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵ -

۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹ -

۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳ -

۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷ -

ج

حاشیہ : فصل الخطاب : ۲۲۹ -

حجۃ الیقا : ۱۲۹، ۱۸۷، ۲۰۲ -

جامع کی ایک طویل نظم : ۲۰۳ -

موضوع : ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸ -

خدیقۃ السلاطین : ج ۲۳۵، ج ۲۵۱ -

۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴ -

حضرت علی (نظم) : ۳۱۳ -

حفظ اللسان : ج ۳۰، ۳۱، ۳۲ -

ج ۵۲ -

خیر بادشاہ : پیر : (نظم) : ۳۸۳ -

خ

خاتمہ مرآۃ احمدی : ج ۵۵، ج ۹۱ -

ج ۹۵، ج ۹۶، ج ۱۰۰ -

ج ۱۰۳، ج ۱۱۱، ج ۱۱۵ -

ج ۶۰۳ -

۲۵۲ - ۲۵۳، بلاٹ : ۲۵۴ -

'جنتِ سنگھار' اور 'ہشت بہشت' کا

تقابل مطالعہ : ۲۵۵ - ۲۵۷، فارسی

اصناف کا اثر : ۲۵۸، ۲۶۰ -

۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴ -

جنگِ نامہ : جد حنیف (مثنوی) : نامہ

تصنیف : تعدادِ اشعار اور بلاٹ

۵۱۳، ہندی زبان میں ترجمہ

- ۵۱۳

جواہرِ احرار اللہ یعنی دیوانِ شاہ ولی

حد جو گامِ دہنی : ۱۱۳، دیوان

کی ترتیب : ۱۱۵، اردو زبان میں

پہلی سی حرف : ۱۱۵، ۱۲۱ -

جواہرِ خسروی : ج ۲۰، ج ۳۲ -

جواہرِ فریدی : ج ۳۶، ج ۶۱۹ -

ج

چار پیر و چہارہ خالوادہ : ۲۳۱ -

چرخۃ نصرت : ج ۳۷۷ -

چرخیا نامہ : ۵۸۶ -

چشتیان شعرا : ۱۸۸، ج ۲۵۱ -

۵۳۲، ۵۶۳، ج ۵۶۷ -

۶۶۸، ۶۶۹ -

چندانی : قدیم ہندی بھاشا میں :

- ۳۷۵

چندر بن و سہیار (مثنوی از ملیح) :

۱۸۸، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۶ -

۲۲۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸ -

۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲ -

خلاصہ التواریخ : ۲۲۔

خسہ کئی : ۱۰۔

خوب ترنگ (مثنوی) : ۱۲۰، اخلاق

اور تصوف کے عالمات نکات : ۱۲۱

ایک نیا جہان : ۱۲۱، موضوع : ۱۰۱

شیخ جلی کی حکایت : ۱۲۱-۱۲۲

جاس کے کثرت اور پیشی کے شیخ

چٹلی میں مخالفت : ۱۲۳، زبان و بیان

۱۲۳-۱۲۵، ہندوی روایت اور

فارسی زبان کا رنگ و اثر : ۱۲۵

عمری دور کی نمائندہ مثنوی : ۱۲۵

فارسی زبان میں اس کی شرح : ۱۲۶

۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲

غرضی نامہ (مثنوی) : ۱۳۸، بلاغت

۱۳۹، زبان و بیان اور جذبات

نگاری : ۱۳۹، ۱۴۰

خوش نظر (مثنوی) : ج ۱۰، تصوف

کے مسائل : ۱۴۰، ہندوی اوزان

۱۴۱، مختلف بیانیوں کے الفاظ کا

عام استعمال : ۱۴۱، ۱۴۲

خوف نامہ : ج ۱۶۶، اسلوب : ج ۱۶۶

بوضوح : ج ۱۶۶، مصنف : ج ۱۶۶

نہال : کیا ہے ؟ وضاحت : ج ۱۶۶

۱۶۶

خیر البیان : ۵۸-۵۹، اردو نثر کی

قدیم ترین تصنیف : ۱۶۶، چار

زبانوں یعنی عربی، فارسی، پشتو

اور اردو میں ایک کتاب : ۱۶۶

۱۶۶

خیر العاشقین کلام : ۱۶۶، ۱۶۷

۵

داستان انبیر خیمہ (فارسی) : ۲۶۷

۲۶۸

داستان فتح جنگ (مثنوی) : ۲۶۸

۲۶۹

درہ قائمہ : ۸۰

دورہ لاف : ۸۰

دریائے عشق (مثنوی) : ۲۶۸

دستور الافاضل : ۱۰۳

دستور العمل : ۲۸

دستور عشاق : ۳۹، اس کا خلاصہ

قصہ حسن و دل : ۳۹، اشاعت

اؤ لیورک ایک کینی لندن : ۱۶۶

ج ۳۹، ۴۰

دستور عشاق (از گرین شیلڈ) : ۳۹

دکن میں اردو : ج ۲۳۵، ج ۳۸۶

ج ۳۹۲، ج ۵۰۷، ج ۵۰۸

دکنی ادب کی تاریخ : ج ۲۵۲

ج ۳۷۱

دیکھ جنگ (مثنوی) : ج ۳۷۱

دیوان حسن شوق : ج ۲۸۰، ج ۲۹۶

دیوان خسہ و معانی فارسی : ۲۳۵

دیوان داؤد (بہار فردیات ایہام) :

۵۶۵

دیوان مجل مرست : ۱۶۶

دیوان شاگر (فارسی) : میں اردو کلام

۱۶۶-۱۶۷

دیوان شاہ راجو قتال (فارسی) :

ج ۳۸۵

دیوان فیہ الرحمن بابا : ج ۷۱۵

دیوان عزیز اللہ دکنی : ج ۶۳۲

دیوان غنیمت (فارسی) : ۶۳۱

دیوان محمود سعد خان (فارسی) :

۶۱۵، ۶۱۶

دیوان اقی : ۲۶۹

دیوان شام قاسم : ۵۸۳، مشمولات

۵۸۳، صنعت ایہام کا عام استعمال

۵۸۳، زبان : ۵۸۳

دیوان قائم علی خان : ۷۰۹

دیوان سیر مجیدی مائل دیوبی :

ج ۶۶۱

دیوان قاضی محمود درانی : ۱۱۲

ہندوی روایت، کلام کی ترکیب

۱۱۲-۱۱۳

دیوان مراد شاہ لاہوری : ۶۶۶

۶۶۶

دیوان مہدی : ۲۳۷

دیوان غالب (بہار حسن برابری) :

۷۱۱

دیوان نصیری : ج ۳۲۰، ۳۲۱

ج ۳۲۵

دیوان وجہ : ج ۳۳۲، ۳۳۳

دیوان ولی : ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴

ولی سے چلے : ۵۳۰-۵۳۱، ۵۳۲

دیوان ولی : (قلمی، غزلوں، پنجاب

پبلک لائبریری لاہور) ج ۳۳۲

دیوان ولی : (قلمی، غزلوں، جامع مسجد

نئی) ۵۳۵



دیوان ولی : (مکتوبہ ثناءلقہ) : ۱۵۴۴

۵۳۸ -

دیوان ولی : (مکتوبہ سید محمد نقی)

۵۳۲-۵۳۳ -

دیوان ولی : (مضمون از محمد اکرام

چشتانی) : ج ۶۲۲ -

دیوان باغی : تعارف : ۳۶۳

تعداد غزلیات : ۶۶۶ ، غزلوں کی

خصوصیت : ۶۶۶ ، مصنف کا محبوب

۳۶۶-۳۶۶ ، شاعر کا احباب

رنگد و بو : ۳۶۶-۳۶۶ ، زبان و

بیان : ۳۶۶-۳۶۶ -

دیوان ہندی مسعودہ سعد الہان (تائید) :

۵۱۶ ، ۶۱۳ -

دیوان زادۃ شاہ حاتم : ۵۱۶ -

دیوان رائی و خطیر خان (مثنوی) : ۶۳۰ -

ذ

ذخیرۃ الخوائین : ۵۸۶ ، میں قدیم

اُردو کے چند الفاظ : ۶۷۷-۶۷۸ -

ز

زاگ دریں و زلفی ہندی : ۷۱ -

رسالۃ امام غزالی : ۵۰۳ -

رسالۃ تصوف : ۶۶۶ -

رسالۃ شاہ عبداللطیف (مطلوب) :

ج ۶۸۳ -

رسالۃ عبدالواسع : ۷۳۱ ، ۷۳۲ -

رسالۃ عشقہ : ۶۹۹ -

رسالۃ قریم : ۶۹۷ -

رسالۃ محمود بخوش دہان : ج ۳۸۰ -

رسالۃ وجودیہ : (از ابن الدین اعلیٰ) :

۱۹۷ -

رسالۃ وجودیہ : (از شاہ برہان الدین

یاسم) : ایک نثری تصنیف : ۶۰۳ ،

۲۱۰ ، اردو کی تاحال معلوم اولین

تصنیف : ۲۱۰ ، موضوع : ۲۱۲ اور

کلمۃ الحقائق کے اسلوب کا فرق

۲۱۲ -

رشد نامہ : ۳۰ -

رضوان شاہ و روح افزا (مثنوی) :

تعداد اشعار اور سند تصنیف

۵۱۳ ، پلاٹ : ۵۱۳ ، زبان و بیان

۵۱۳ ، مثنوی کے عنوانات چل چار

نثر میں : ۵۱۵ -

رقعات عالمگیری : ۷۰ -

رنگ و ہد : ۶ -

رسالۃ عاشقین (پنجابی مثنوی) : ایک

عالمانہ مثنوی : ۶۳۹ -

رسوۃ السالکین (مثنوی) : ۳۰۸ ، اس کا

مصنف ؟ : ج ۲۱۰ ، ۲۱۲ ، ۲۱۶ -

روح الارواح : ۵۰۳ ، ۵۰۴ -

روئے الاولیا : ج ۲۱۲ -

روضۃ الشہدا : ۷۷۷ ، ۲۲۲ -

رومن ڈی لا روز : ۲۴۶ ، ۲۴۷ -

ریاض القضا : ۶۶۸ -

ریاض غوثیہ : ۲۴۳ -

رہنمۃ پیمیں : ۶۳۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵ -

رہنمۃ چراغ : ۶۳۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵ -

ریختہ شمع : ۶۳۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵ -

ز

زبیر شاہ جهانی (فارسی) : ہندوستانی

زبان میں ارجسہ : ۷ -

س

صبا و سن : ۲۸ ، ۲۸۹ ، ۳۸۸

۶۹ ، گولکنشا کی چلی نثری

تصنیف : ۳۹۱ ، ۴۰۲ ، ج ۱ ، ۲ ، ۳

۳۳۲ ، ۳۳۳ ، سند تصنیف : ۳۳۳

اُردو میں ادبی نثر کا پہلا نمونہ

۳۳۳ ، امیر کالیف : ۳۳۳-۳۳۳

مآخذ اور قبول عام : ۳۳۳-۳۳۳

ایک عالمگیر تصور سے تعلق : ۳۳۳-

۳۳۸ ، پلاٹ : ۳۳۸-۳۳۹ ، فقیر

و تبصرہ : ۳۵۶-۳۵۶ ، ۳۶۵

۳۷۱ ، ۳۸۷ ، قابل ذکر امور

۳۹۶ ، ۳۹۹ ، ۵۰۳ ، ۵۰۵

۵۱۸ ، ۵۱۹ ، ۵۸۹ ، میں پنجابی

زبان کے اثرات : ۶۰۹ -

سب رس کے مآخذ اور مبالغہات : ج

۳۳۵ ، ج ۳۳۶ ، ج ۳۳۷ ، ج

۳۳۸ -

ست ہفتی رسائل : ۶۳۰ -

ستی سینا و لورچند رائی (بنگالی) :

۳۷۵ -

سفر شعرا : ۵۳۲ ، ۶۶۸ -

سداہم چندر فیذا نوشاں : ۷ -

سراجی : ۶۳۵ -

سرجہ میں اُردو : ج ۶۶۹ -

سرد و گرم زمانہ (فارسی تصنیف) :

۶۰ -

سرما (نظم) : ۸۸۳ -

سرور آزاد : ج ۵۳۸ -

سی ہون (پنجابی مثنوی) : ۶۱۲ -

سکھ انجین (مثنوی) : ۳۳۱ ، ۳۰۵ -

سکھ سہیلا (گیت) : عارفانہ خیالات

۲۰۳ - ۲۰۵ ، ۲۲۷ -

سلامان و ایصال (مثنوی) : عبدالرحمان

، جامی کے کسر کے قصے اور خوب

جد چشتی کی حکایت شیخ چلی میں

ممانعت : ۱۲۳ ، ۳۶۶ -

سندہ میں اُردو شاعری : ج ۶۸۵

ج ۶۹۰ -

سنگ میل : پشاور (ماتلہ) : سرجہ میر :

ج ۷۰۳ -

سول اینڈ سترہ گزٹ لاہور : ج ۵۹۸ -

سہ شر ظہوری : ۱۸۵ ، ۲۱۸ -

سیر الاولیا : ج ۲۳ ، ج ۲۶ -

سیر العارفین : ۵۲ -

سیر چاندنی (نظم) : ۸۸۳ -

سیر ہدی : ۱۶۰ -

سید الملوک و بدیع الجبال (مثنوی

از محاسن) : ۶۷ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴

۲۳۱ ، ۲۳۲ ، ۲۳۸ ، ۲۳۹

۲۳۹ ، ۲۴۰ ، ۲۴۱ ، ۲۴۲ ، ۲۴۳ ، ۲۴۴

۲۴۷ ، ۲۴۸ ، ۲۴۹ ، ۲۵۰ ، ۲۵۱ ، ۲۵۲

۲۵۳ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ، ۲۵۷ ، ۲۵۸

۲۵۹ ، ۲۶۰ ، ۲۶۱ ، ۲۶۲ ، ۲۶۳ ، ۲۶۴ ، ۲۶۵ ، ۲۶۶ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۶۹ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ، ۲۷۲ ، ۲۷۳ ، ۲۷۴ ، ۲۷۵ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ ، ۲۷۸ ، ۲۷۹ ، ۲۸۰ ، ۲۸۱ ، ۲۸۲ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ، ۲۸۶ ، ۲۸۷ ، ۲۸۸ ، ۲۸۹ ، ۲۹۰ ، ۲۹۱ ، ۲۹۲ ، ۲۹۳ ، ۲۹۴ ، ۲۹۵ ، ۲۹۶ ، ۲۹۷ ، ۲۹۸ ، ۲۹۹ ، ۳۰۰ ، ۳۰۱ ، ۳۰۲ ، ۳۰۳ ، ۳۰۴ ، ۳۰۵ ، ۳۰۶ ، ۳۰۷ ، ۳۰۸ ، ۳۰۹ ، ۳۱۰ ، ۳۱۱ ، ۳۱۲ ، ۳۱۳ ، ۳۱۴ ، ۳۱۵ ، ۳۱۶ ، ۳۱۷ ، ۳۱۸ ، ۳۱۹ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ۳۲۲ ، ۳۲۳ ، ۳۲۴ ، ۳۲۵ ، ۳۲۶ ، ۳۲۷ ، ۳۲۸ ، ۳۲۹ ، ۳۳۰ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۳۳ ، ۳۳۴ ، ۳۳۵ ، ۳۳۶ ، ۳۳۷ ، ۳۳۸ ، ۳۳۹ ، ۳۴۰ ، ۳۴۱ ، ۳۴۲ ، ۳۴۳ ، ۳۴۴ ، ۳۴۵ ، ۳۴۶ ، ۳۴۷ ، ۳۴۸ ، ۳۴۹ ، ۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۲ ، ۳۵۳ ، ۳۵۴ ، ۳۵۵ ، ۳۵۶ ، ۳۵۷ ، ۳۵۸ ، ۳۵۹ ، ۳۶۰ ، ۳۶۱ ، ۳۶۲ ، ۳۶۳ ، ۳۶۴ ، ۳۶۵ ، ۳۶۶ ، ۳۶۷ ، ۳۶۸ ، ۳۶۹ ، ۳۷۰ ، ۳۷۱ ، ۳۷۲ ، ۳۷۳ ، ۳۷۴ ، ۳۷۵ ، ۳۷۶ ، ۳۷۷ ، ۳۷۸ ، ۳۷۹ ، ۳۸۰ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ ، ۳۸۳ ، ۳۸۴ ، ۳۸۵ ، ۳۸۶ ، ۳۸۷ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۳ ، ۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۷ ، ۳۹۸ ، ۳۹۹ ، ۴۰۰ ، ۴۰۱ ، ۴۰۲ ، ۴۰۳ ، ۴۰۴ ، ۴۰۵ ، ۴۰۶ ، ۴۰۷ ، ۴۰۸ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰ ، ۴۱۱ ، ۴۱۲ ، ۴۱۳ ، ۴۱۴ ، ۴۱۵ ، ۴۱۶ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸ ، ۴۱۹ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۲۲ ، ۴۲۳ ، ۴۲۴ ، ۴۲۵ ، ۴۲۶ ، ۴۲۷ ، ۴۲۸ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۳۱ ، ۴۳۲ ، ۴۳۳ ، ۴۳۴ ، ۴۳۵ ، ۴۳۶ ، ۴۳۷ ، ۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰ ، ۴۴۱ ، ۴۴۲ ، ۴۴۳ ، ۴۴۴ ، ۴۴۵ ، ۴۴۶ ، ۴۴۷ ، ۴۴۸ ، ۴۴۹ ، ۴۵۰ ، ۴۵۱ ، ۴۵۲ ، ۴۵۳ ، ۴۵۴ ، ۴۵۵ ، ۴۵۶ ، ۴۵۷ ، ۴۵۸ ، ۴۵۹ ، ۴۶۰ ، ۴۶۱ ، ۴۶۲ ، ۴۶۳ ، ۴۶۴ ، ۴۶۵ ، ۴۶۶ ، ۴۶۷ ، ۴۶۸ ، ۴۶۹ ، ۴۷۰ ، ۴۷۱ ، ۴۷۲ ، ۴۷۳ ، ۴۷۴ ، ۴۷۵ ، ۴۷۶ ، ۴۷۷ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۰ ، ۴۸۱ ، ۴۸۲ ، ۴۸۳ ، ۴۸۴ ، ۴۸۵ ، ۴۸۶ ، ۴۸۷ ، ۴۸۸ ، ۴۸۹ ، ۴۹۰ ، ۴۹۱ ، ۴۹۲ ، ۴۹۳ ، ۴۹۴ ، ۴۹۵ ، ۴۹۶ ، ۴۹۷ ، ۴۹۸ ، ۴۹۹ ، ۵۰۰ ، ۵۰۱ ، ۵۰۲ ، ۵۰۳ ، ۵۰۴ ، ۵۰۵ ، ۵۰۶ ، ۵۰۷ ، ۵۰۸ ، ۵۰۹ ، ۵۱۰ ، ۵۱۱ ، ۵۱۲ ، ۵۱۳ ، ۵۱۴ ، ۵۱۵ ، ۵۱۶ ، ۵۱۷ ، ۵۱۸ ، ۵۱۹ ، ۵۲۰ ، ۵۲۱ ، ۵۲۲ ، ۵۲۳ ، ۵۲۴ ، ۵۲۵ ، ۵۲۶ ، ۵۲۷ ، ۵۲۸ ، ۵۲۹ ، ۵۳۰ ، ۵۳۱ ، ۵۳۲ ، ۵۳۳ ، ۵۳۴ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۵۳۷ ، ۵۳۸ ، ۵۳۹ ، ۵۴۰ ، ۵۴۱ ، ۵۴۲ ، ۵۴۳ ، ۵۴۴ ، ۵۴۵ ، ۵۴۶ ، ۵۴۷ ، ۵۴۸ ، ۵۴۹ ، ۵۵۰ ، ۵۵۱ ، ۵۵۲ ، ۵۵۳ ، ۵۵۴ ، ۵۵۵ ، ۵۵۶ ، ۵۵۷ ، ۵۵۸ ، ۵۵۹ ، ۵۶۰ ، ۵۶۱ ، ۵۶۲ ، ۵۶۳ ، ۵۶۴ ، ۵۶۵ ، ۵۶۶ ، ۵۶۷ ، ۵۶۸ ، ۵۶۹ ، ۵۷۰ ، ۵۷۱ ، ۵۷۲ ، ۵۷۳ ، ۵۷۴ ، ۵۷۵ ، ۵۷۶ ، ۵۷۷ ، ۵۷۸ ، ۵۷۹ ، ۵۸۰ ، ۵۸۱ ، ۵۸۲ ، ۵۸۳ ، ۵۸۴ ، ۵۸۵ ، ۵۸۶ ، ۵۸۷ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹ ، ۵۹۰ ، ۵۹۱ ، ۵۹۲ ، ۵۹۳ ، ۵۹۴ ، ۵۹۵ ، ۵۹۶ ، ۵۹۷ ، ۵۹۸ ، ۵۹۹ ، ۶۰۰ ، ۶۰۱ ، ۶۰۲ ، ۶۰۳ ، ۶۰۴ ، ۶۰۵ ، ۶۰۶ ، ۶۰۷ ، ۶۰۸ ، ۶۰۹ ، ۶۱۰ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲ ، ۶۱۳ ، ۶۱۴ ، ۶۱۵ ، ۶۱۶ ، ۶۱۷ ، ۶۱۸ ، ۶۱۹ ، ۶۲۰ ، ۶۲۱ ، ۶۲۲ ، ۶۲۳ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵ ، ۶۲۶ ، ۶۲۷ ، ۶۲۸ ، ۶۲۹ ، ۶۳۰ ، ۶۳۱ ، ۶۳۲ ، ۶۳۳ ، ۶۳۴ ، ۶۳۵ ، ۶۳۶ ، ۶۳۷ ، ۶۳۸ ، ۶۳۹ ، ۶۴۰ ، ۶۴۱ ، ۶۴۲ ، ۶۴۳ ، ۶۴۴ ، ۶۴۵ ، ۶۴۶ ، ۶۴۷ ، ۶۴۸ ، ۶۴۹ ، ۶۵۰ ، ۶۵۱ ، ۶۵۲ ، ۶۵۳ ، ۶۵۴ ، ۶۵۵ ، ۶۵۶ ، ۶۵۷ ، ۶۵۸ ، ۶۵۹ ، ۶۶۰ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲ ، ۶۶۳ ، ۶۶۴ ، ۶۶۵ ، ۶۶۶ ، ۶۶۷ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹ ، ۶۷۰ ، ۶۷۱ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ، ۶۷۴ ، ۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۷۷ ، ۶۷۸ ، ۶۷۹ ، ۶۸۰ ، ۶۸۱ ، ۶۸۲ ، ۶۸۳ ، ۶۸۴ ، ۶۸۵ ، ۶۸۶ ، ۶۸۷ ، ۶۸۸ ، ۶۸۹ ، ۶۹۰ ، ۶۹۱ ، ۶۹۲ ، ۶۹۳ ، ۶۹۴ ، ۶۹۵ ، ۶۹۶ ، ۶۹۷ ، ۶۹۸ ، ۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱ ، ۷۰۲ ، ۷۰۳ ، ۷۰۴ ، ۷۰۵ ، ۷۰۶ ، ۷۰۷ ، ۷۰۸ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰ ، ۷۱۱ ، ۷۱۲ ، ۷۱۳ ، ۷۱۴ ، ۷۱۵ ، ۷۱۶ ، ۷۱۷ ، ۷۱۸ ، ۷۱۹ ، ۷۲۰ ، ۷۲۱ ، ۷۲۲ ، ۷۲۳ ، ۷۲۴ ، ۷۲۵ ، ۷۲۶ ، ۷۲۷ ، ۷۲۸ ، ۷۲۹ ، ۷۳۰ ، ۷۳۱ ، ۷۳۲ ، ۷۳۳ ، ۷۳۴ ، ۷۳۵ ، ۷۳۶ ، ۷۳۷ ، ۷۳۸ ، ۷۳۹ ، ۷۴۰ ، ۷۴۱ ، ۷۴۲ ، ۷۴۳ ، ۷۴۴ ، ۷۴۵ ، ۷۴۶ ، ۷۴۷ ، ۷۴۸ ، ۷۴۹ ، ۷۵۰ ، ۷۵۱ ، ۷۵۲ ، ۷۵۳ ، ۷۵۴ ، ۷۵۵ ، ۷۵۶ ، ۷۵۷ ، ۷۵۸ ، ۷۵۹ ، ۷۶۰ ، ۷۶۱ ، ۷۶۲ ، ۷۶۳ ، ۷۶۴ ، ۷۶۵ ، ۷۶۶ ، ۷۶۷ ، ۷۶۸ ، ۷۶۹ ، ۷۷۰ ، ۷۷۱ ، ۷۷۲ ، ۷۷۳ ، ۷۷۴ ، ۷۷۵ ، ۷۷۶ ، ۷۷۷ ، ۷۷۸ ، ۷۷۹ ، ۷۸۰ ، ۷۸۱ ، ۷۸۲ ، ۷۸۳ ، ۷۸۴ ، ۷۸۵ ، ۷۸۶ ، ۷۸۷ ، ۷۸۸ ، ۷۸۹ ، ۷۹۰ ، ۷۹۱ ، ۷۹۲ ، ۷۹۳ ، ۷۹۴ ، ۷۹۵ ، ۷۹۶ ، ۷۹۷ ، ۷۹۸ ، ۷۹۹ ، ۸۰۰ ، ۸۰۱ ، ۸۰۲ ، ۸۰۳ ، ۸۰۴ ، ۸۰۵ ، ۸۰۶ ، ۸۰۷ ، ۸۰۸ ، ۸۰۹ ، ۸۱۰ ، ۸۱۱ ، ۸۱۲ ، ۸۱۳ ، ۸۱۴ ، ۸۱۵ ، ۸۱۶ ، ۸۱۷ ، ۸۱۸ ، ۸۱۹ ، ۸۲۰ ، ۸۲۱ ، ۸۲۲ ، ۸۲۳ ، ۸۲۴ ، ۸۲۵ ، ۸۲۶ ، ۸۲۷ ، ۸۲۸ ، ۸۲۹ ، ۸۳۰ ، ۸۳۱ ، ۸۳۲ ، ۸۳۳ ، ۸۳۴ ، ۸۳۵ ، ۸۳۶ ، ۸۳۷ ، ۸۳۸ ، ۸۳۹ ، ۸۴۰ ، ۸۴۱ ، ۸۴۲ ، ۸۴۳ ، ۸۴۴ ، ۸۴۵ ، ۸۴۶ ، ۸۴۷ ، ۸۴۸ ، ۸۴۹ ، ۸۵۰ ، ۸۵۱ ، ۸۵۲ ، ۸۵۳ ، ۸۵۴ ، ۸۵۵ ، ۸۵۶ ، ۸۵۷ ، ۸۵۸ ، ۸۵۹ ، ۸۶۰ ، ۸۶۱ ، ۸۶۲ ، ۸۶۳ ، ۸۶۴ ، ۸۶۵ ، ۸۶۶ ، ۸۶۷ ، ۸۶۸ ، ۸۶۹ ، ۸۷۰ ، ۸۷۱ ، ۸۷۲ ، ۸۷۳ ، ۸۷۴ ، ۸۷۵ ، ۸۷۶ ، ۸۷۷ ، ۸۷۸ ، ۸۷۹ ، ۸۸۰ ، ۸۸۱ ، ۸۸۲ ، ۸۸۳ ، ۸۸۴ ، ۸۸۵ ، ۸۸۶ ، ۸۸۷ ، ۸۸۸ ، ۸۸۹ ، ۸۹۰ ، ۸۹۱ ، ۸۹۲ ، ۸۹۳ ، ۸۹۴ ، ۸۹۵ ، ۸۹۶ ، ۸۹۷ ، ۸۹۸ ، ۸۹۹ ، ۹۰۰ ، ۹۰۱ ، ۹۰۲ ، ۹۰۳ ، ۹۰۴ ، ۹۰۵ ، ۹۰۶ ، ۹۰۷ ، ۹۰۸ ، ۹۰۹ ، ۹۱۰ ، ۹۱۱ ، ۹۱۲ ، ۹۱۳ ، ۹۱۴ ، ۹۱۵ ، ۹۱۶ ، ۹۱۷ ، ۹۱۸ ، ۹۱۹ ، ۹۲۰ ، ۹۲۱ ، ۹۲۲ ، ۹۲۳ ، ۹۲۴ ، ۹۲۵ ، ۹۲۶ ، ۹۲۷ ، ۹۲۸ ، ۹۲۹ ، ۹۳۰ ، ۹۳۱ ، ۹۳۲ ، ۹۳۳ ، ۹۳۴ ، ۹۳۵ ، ۹۳۶ ، ۹۳۷ ، ۹۳۸ ، ۹۳۹ ، ۹۴۰ ، ۹۴۱ ، ۹۴۲ ، ۹۴۳ ، ۹۴۴ ، ۹۴۵ ، ۹۴۶ ، ۹۴۷ ، ۹۴۸ ، ۹۴۹ ، ۹۵۰ ، ۹۵۱ ، ۹۵۲ ، ۹۵۳ ، ۹۵۴ ، ۹۵۵ ، ۹۵۶ ، ۹۵۷ ، ۹۵۸ ، ۹۵۹ ، ۹۶۰ ، ۹۶۱ ، ۹۶۲ ، ۹۶۳ ، ۹۶۴ ، ۹۶۵ ، ۹۶۶ ، ۹۶۷ ، ۹۶۸ ، ۹۶۹ ، ۹۷۰ ، ۹۷۱ ، ۹۷۲ ، ۹۷۳ ، ۹۷۴ ، ۹۷۵ ، ۹۷۶ ، ۹۷۷ ، ۹۷۸ ، ۹۷۹ ، ۹۸۰ ، ۹۸۱ ، ۹۸۲ ، ۹۸۳ ، ۹۸۴ ، ۹۸۵ ، ۹۸۶ ، ۹۸۷ ، ۹۸۸ ، ۹۸۹ ، ۹۹۰ ، ۹۹۱ ، ۹۹۲ ، ۹۹۳ ، ۹۹۴ ، ۹۹۵ ، ۹۹۶ ، ۹۹۷ ، ۹۹۸ ، ۹۹۹ ، ۱۰۰۰ ، ۱۰۰۱ ، ۱۰۰۲ ، ۱۰۰۳ ، ۱۰۰۴ ، ۱۰۰۵ ، ۱۰۰۶ ، ۱۰۰۷ ، ۱۰۰۸ ، ۱۰۰۹ ، ۱۰۱۰ ، ۱۰۱۱ ، ۱۰۱۲ ، ۱۰

۳۷۹، تنقید و تبصیر: ۳۷۹ -  
 ۳۸۱، زبان: ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴ -  
 ۵۰۷، ۵۸۹، ۶۲۰ -  
 سیف الملوک: (پنجابی مثنوی از خالق  
 جہ بخش) - ۶۲۶

### ش

شاه جو رسالو: (مرتبہ: قاضی ابراہیم)  
 اردو اور سندھی کے مشترک  
 الفاظ: ۶۸۳ - ۶۸۴، الحاق کلام  
 - ۶۸۳  
 شاہ جو رسالو: (ترجمہ: نرسنگا) ج ۶۸۳ -  
 شاہ جهان نامہ: ۷۰ -  
 شاہ جام - حالات و کلام: ج ۵۵۹ -  
 شاہ نامہ: فردوسی: ۲۶۵، ۲۶۷،  
 ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳ -  
 - ۳۶۰

شب بوات (الظم): ۳۸۳ -

شہستان خیال: ۳۸۳ -

شرح بوستان: ۷۷، ۶۲۹ -

شرح تاج الطوائف: ۳۸۳ -

شرح تجلیات و بدائی: (از میران جی  
 حسین خدا کا) ۱۹۷، ۳۶۷، ۳۶۸،  
 ۳۶۹ - ۳۶۹، موضوع: ۳۶۹،  
 زبان و بیان: ۵۰۰ - ۵۰۱ -

شرح تجلیات و بدائی: فارسی: (از  
 خواجہ بندہ نواز گیسو دراز)  
 ۲۹۹، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳ -  
 - ۵۰۰

شرح جامع جهان نما: ۱۲۰ -  
 شرح خطبہ الیاب: ۲۲۹ -  
 شرح زلیخا: ۲۲۹، ۷۷ -  
 شرح بوستان خیال (تورک): ۳۳۳ -  
 شرح گلشن راز: ۲۲۹ -  
 شرح نباتات الاناس جامی: ۲۲۹ -  
 شرف نامہ: احمد شیری: ۶۱۵ -  
 شعر العجم: حصہ دوم: ج ۲۵۵ -  
 شعر الہند: حصہ اول: ج ۵۵۳ -  
 شکستہ لہ: ۳۸۱ -  
 شبائل الانقیاء: (از میران یعقوب) ۱۹۷،  
 ۲۹۲، ۳۹۳، ج ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲،  
 ۵۰۳، زبان و بیان: ۵۰۳ - ۵۰۵ -  
 شبائل الانقیاء: فارسی: (از وکن  
 عباد الدین دیر معنوی) ۵۰۱ -  
 شمس: باز شد: ۵۳۱ -

شوق افزا (دیوان میر محمود حاکم):  
 - ۶۸۷

شہادت الصغیر: ج ۱۹۷، تعداد  
 اشعار: ۱۷۱، موضوع: ۱۷۱ -  
 ۱۷۲، ۱۷۳ -

شہر آشوب: فارسی: ۵۱۶ -

شہر غزل: ج ۶۱۸، ج ۶۲۵ -

شعبہ ارفہ کبیلو: ۶۰ -

### س

سبحان: ۷۹ -

سہیلہ: لاہور: ج ۳۳۰ -

سفا المرات: ۶۲۹ -

سندہ ہاری معروف بہ: 'جان پھول':  
 ۷۷، ۷۹، ۱۳۹، ۱۴۹، ۱۵۹ -  
 - ۶۳۰

### ط

طالب و موہبی (مثنوی): ۲۵۳ -  
 طبقات الشعراء: ج ۶۳۱ -  
 طبقات لائبریری: ۲۳۰ -  
 طلسم ہوش ویا: ۳۵۹ -  
 طوطا کہانی: ۳۸۱ -  
 طوطی نامہ: (از نقشبندی): ۳۹۰،  
 - ۳۸۱

طوطی نامہ: (آسان فارسی میں: از  
 "میرزا قادری") ۳۸۱ -

طوطی نامہ: (مثنوی) (از خواجہ)  
 ۳۸۸، ۳۶۵، فارسی ترجمہ سے  
 اخذ و ترجمہ: ۳۸۳، ۳۸۱،  
 زبان و بیان: ۳۸۲، اخلاقی اقدار  
 پر زور: ۳۸۲ - ۳۸۳، ۳۸۷ -  
 طوطی نامہ: منظوم: (از حسین) ج  
 - ۳۸۳

### ظ

ظفر نامہ: بادشاہ عالمگیر غازی: ۶۰۱ -

### ع

عجائب الہند: ۶۷۵ -  
 عروض عرفان: ۵۲۱ -  
 عشق صادق (مثنوی): ۲۳۳ -

عشق نامہ / اسرار عشق (مثنوی):  
 تعارف: ۳۶۸، زبان و بیان: ۳۶۹ -  
 عصمت نامہ: فارسی: ۳۷۵ -  
 علاقائی ادب مغربی پاکستان: جلد اول:  
 ج ۵۹۷ -

علمی نقوش: ج ۲۹، ج ۱۰۰ -  
 علی گڑھ فارسی ادب: اردو: (جلد اول)  
 ج ۳۷۷، ج ۳۱۰، ج ۳۲۳ -  
 علی نامہ (مثنوی): ۱۹۱، ۱۹۵،  
 ۲۹۶، ج ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴،  
 نصیری کا نقطہ: کمال: ۳۲۸، ہلاک  
 ۳۳۱، ترجمہ کیا ہے؟ ۳۳۱، زبان  
 و بیان اور فن: ۳۳۳ - ۳۳۴،  
 ۳۳۵، ۳۵۹، ۳۶۲، ۳۶۸،  
 ۳۸۷، ۳۸۸، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۶ -

### غ

غرائب اللغات: ۷۷، ۷۸، اردو کی  
 پہلی لغت: ۶۲۹، تالیف کا مقصد  
 ۶۳۹، املا: ۶۳۹ -

غرائب عشق: ۲۳۵ -

غیرۃ الکمال: ج ۲۳، ج ۲۶، ج ۲۷،  
 ج ۶۱۴ -  
 غوث اعظم (الظم): ۳۸۳ -

### ف

فارسی پر اردو کا اثر: ج ۳۳، ج ۶۱۵ -  
 فتح نامہ: بنگلوری: ۱۹۱، ۱۹۵، ۱۹۶،  
 مثنوی کی روایت اور تاریخی واقعات  
 میں تضاد: ۲۳۸، واقعہ لکڑی



۲۳۹ - ۲۴۱ : زبان و بیان اور  
اسلوب : ۲۴۰ - ۲۴۱ : زبان و بیان  
اور فارسی اثرات : ۲۴۱ - ۲۴۲  
۶۰۶ : ۲۴۵  
فتح نامہ : پورٹل خان : ۱۹۵ -  
فتح نامہ : نظام شاہ : ۱۹۱ : ۱۹۵  
۲۴۱ : ۲۵۱ : ۲۵۱ : ۲۵۲  
ہلاک : ۲۵۳ : زبان اور بیان اور  
فارسی اثرات : ۲۵۵ : افتاد زبان  
۲۵۵ : دوایم کردار : ۲۵۵ -  
۲۵۵ : الفاظ کے استعمال اور قدرت  
۲۵۵ - ۲۵۶ : وزن اور اوزم کی  
حکمی : ۲۵۶ : جدید اسلوب : ۲۵۸  
۲۵۸ : ۲۵۹  
توحات : عادل شاہی : ۲۴۳ : ۲۴۵ -  
روح الصبیان : ۶۰۲ : ۶۰۰ -  
فرمان از دیوان (تظم) : ۶۰۳ :  
۲۰۵ : ۶۰۶ -  
فرہنگ آغیہ (جلد اول) : ج ۳۸ :  
ج ۶۱۹ : جلد سوم : ج ۳۶۰ -  
فرہنگ نامہ : معنی کی وضاحت کے لیے  
ہندوی الفاظ کا استعمال : ۱۰۳ :  
۶۱۵ -  
نمائندہ آزان : ۳۹۵ -  
نمائندہ عجائب : ۳۵۹ : ۳۶۲ -  
قدر ہندی : مصنف کوٹن : ج ۶۲۵ -  
ج ۶۲۵ -  
فہرست آردو خطوطات کتب خانہ  
سالارچنگ : ج ۳۶۰ -

فہرستِ خطوطِ انجمنِ ترقیِ اردو :  
(جلد اول) ج ۱۷۳ : ج ۲۴۴ -  
فہرستِ خطوطِ جامع مسجدِ نبوی :  
ج ۵۳۵ -  
فہرستِ خطوطِ فارسی برائے میوزیم  
(جلد دوم) : ج ۲۴۱ -  
لیضی نام (مثنوی) : ۱۲۵ -

۴

لادو نامہ : ۴۲ -  
قدیم اردو : (آز عبدالحق) ج ۵۵ ،  
ج ۵۶ ، ج ۱۱۱ ، ج ۳۱۰ -  
قدیم اردو ، جلد اول : (مرتضیٰ مسعود  
حسین خاں) ج ۶۳ ، ج ۶۸ ،  
ج ۶۹ ، ج ۶۶ - جلد دوم :  
ج ۱۵۰ ، ج ۳۹۹ -  
قدیم اردو کی ایک لایاب لیاض :  
ج ۲۶۶ -  
کرن السنین (مثنوی) : ۲۴ -  
قرآن شریف : ۳۴ ، ۳۸ ، ۱۳۲ ،  
۱۳۲ ، ۱۵۹ ، ۲۰۵ ، ۳۹۸ ،  
۳۹۹ ، ۵۰۳ ، ۵۱۲ ، ۶۵۵ ،  
۷۰۳ ، ۷۱۰ ، آؤد الکبریٰ ۳۳۹ ،  
پندی زبان میں تفسیر ۶۷۵ -  
نثری : ۵۰۴ -  
نعت : (آز باغی) ۱۹۱ ، ۲۴۴ -  
وعدہ آخر الزمان : ۱۷۳ -  
عبد ابرہیم : سند تصنیف اور ہلاکت  
- ۵۱۲ -

قصه "پهلوان" (مثنوی) : ۱۶۳ +  
 ۱۸۸ + ۲۹۱ + ۱۹۳ + ۱۹۶ +  
 ۲۴۴ + ۲۵۱ + سید تصنیف  
 ۲۵۲ - ۲۵۳ : آقای اصحاب  
 - ۲۵۴ : سید تصنیف ۲۵۵ +  
 موضوع ۲۵۵ - ۲۵۶ : زبان و  
 بیان ۲۵۶ + ۲۵۹ + ۲۶۲ +  
 ۲۶۶ + ۲۸۵ + ۳۲۶ -  
 قصه "حسن و زینب" : ۳۹۱ + ۳۸۵ +  
 ۳۳۴ + ۳۶۳ + ۵۱۸ -  
 قصه "حبیبی (مثنوی)" : سید تصنیف  
 اور مختصر حال ۵۱۳ -  
 قصه "کنوز متویر اور مہکات (فارسی)" :  
 - ۲۴۱ -  
 قصیده "یار در یار" : (از شای) ۴۴۳ +  
 - ۳۲۶ + ۳۲۸ -  
 قصیده "چرخید" : (از شای) ۳۲۵ -  
 قصیده "چرخید" : (از صبر) ۳۲۳ +  
 - ۳۳۷ -  
 قصیده "در حد" : (از شای) ۳۲۲ -  
 قصیده "در لغات ہندی" : (از حکیم یوسف)  
 - ۵۲۳ - ۵۲۴ + ۵۶ -  
 قصیدہ "روح علی دائرہ" : (از شای)  
 - ۳۲۲ -  
 قصیدہ "عاشورہ" : (از صبر) ۳۲۶ -  
 قصیدہ "لاہ" : (از سید) ۳۲۵ -  
 قصیدہ "لاہ" : (از شای) ۳۲۵ -  
 قصیدہ "لاہ" : (از محمد کا کرووی)  
 - ۲۲۵ -  
 قصیدہ "لاہ" : (از صبر) ۳۲۵ -

قصیدہ : مٹال : قوت بیان کا شاہ کار  
۲۴۶ -  
قصیدہ : مختار حضرت علیؑ و دوازد  
شام : ۲۲۲ + ۲۲۶ -  
قصیدہ : نغمہ : ۲۴۳ -  
نظم : مشق ( مشق ) : ۱۳۱ +  
۲۲۸ + ۲۸۸ + ۲۸۹ + ۳۹۵ +  
۳۹۶ + ۳۹۷ + ۴۲۳ + ۴۲۴ +  
۴۲۵ + ۴۲۶ + ۴۲۷ + ۴۲۸ +  
۴۲۹ + ۴۳۰ + ۴۳۱ + ۴۳۲ +  
۴۳۳ + ۴۳۴ + ۴۳۵ + ۴۳۶ +  
۴۳۷ + ۴۳۸ + ۴۳۹ + ۴۴۰ +  
۴۴۱ + ۴۴۲ + ۴۴۳ + ۴۴۴ +  
۴۴۵ + ۴۴۶ + ۴۴۷ + ۴۴۸ +  
۴۴۹ + ۴۵۰ + ۴۵۱ + ۴۵۲ +  
۴۵۳ + ۴۵۴ + ۴۵۵ + ۴۵۶ +  
۴۵۷ + ۴۵۸ + ۴۵۹ + ۴۶۰ +  
۴۶۱ + ۴۶۲ + ۴۶۳ + ۴۶۴ +  
۴۶۵ + ۴۶۶ + ۴۶۷ + ۴۶۸ +  
۴۶۹ + ۴۷۰ + ۴۷۱ + ۴۷۲ +  
۴۷۳ + ۴۷۴ + ۴۷۵ + ۴۷۶ +  
۴۷۷ + ۴۷۸ + ۴۷۹ + ۴۸۰ +  
۴۸۱ + ۴۸۲ + ۴۸۳ + ۴۸۴ +  
۴۸۵ + ۴۸۶ + ۴۸۷ + ۴۸۸ +  
۴۸۹ + ۴۹۰ + ۴۹۱ + ۴۹۲ +  
۴۹۳ + ۴۹۴ + ۴۹۵ + ۴۹۶ +  
۴۹۷ + ۴۹۸ + ۴۹۹ + ۵۰۰ +  
۵۰۱ + ۵۰۲ + ۵۰۳ + ۵۰۴ +  
۵۰۵ + ۵۰۶ + ۵۰۷ + ۵۰۸ +  
۵۰۹ + ۵۱۰ + ۵۱۱ + ۵۱۲ +  
۵۱۳ + ۵۱۴ + ۵۱۵ + ۵۱۶ +  
۵۱۷ + ۵۱۸ + ۵۱۹ + ۵۲۰ +  
۵۲۱ + ۵۲۲ + ۵۲۳ + ۵۲۴ +  
۵۲۵ + ۵۲۶ + ۵۲۷ + ۵۲۸ +  
۵۲۹ + ۵۳۰ + ۵۳۱ + ۵۳۲ +  
۵۳۳ + ۵۳۴ + ۵۳۵ + ۵۳۶ +  
۵۳۷ + ۵۳۸ + ۵۳۹ + ۵۴۰ +  
۵۴۱ + ۵۴۲ + ۵۴۳ + ۵۴۴ +  
۵۴۵ + ۵۴۶ + ۵۴۷ + ۵۴۸ +  
۵۴۹ + ۵۵۰ + ۵۵۱ + ۵۵۲ +  
۵۵۳ + ۵۵۴ + ۵۵۵ + ۵۵۶ +  
۵۵۷ + ۵۵۸ + ۵۵۹ + ۵۶۰ +  
۵۶۱ + ۵۶۲ + ۵۶۳ + ۵۶۴ +  
۵۶۵ + ۵۶۶ + ۵۶۷ + ۵۶۸ +  
۵۶۹ + ۵۷۰ + ۵۷۱ + ۵۷۲ +  
۵۷۳ + ۵۷۴ + ۵۷۵ + ۵۷۶ +  
۵۷۷ + ۵۷۸ + ۵۷۹ + ۵۸۰ +  
۵۸۱ + ۵۸۲ + ۵۸۳ + ۵۸۴ +  
۵۸۵ + ۵۸۶ + ۵۸۷ + ۵۸۸ +  
۵۸۹ + ۵۹۰ + ۵۹۱ + ۵۹۲ +  
۵۹۳ + ۵۹۴ + ۵۹۵ + ۵۹۶ +  
۵۹۷ + ۵۹۸ + ۵۹۹ + ۶۰۰ +  
۶۰۱ + ۶۰۲ + ۶۰۳ + ۶۰۴ +  
۶۰۵ + ۶۰۶ + ۶۰۷ + ۶۰۸ +  
۶۰۹ + ۶۱۰ + ۶۱۱ + ۶۱۲ +  
۶۱۳ + ۶۱۴ + ۶۱۵ + ۶۱۶ +  
۶۱۷ + ۶۱۸ + ۶۱۹ + ۶۲۰ +  
۶۲۱ + ۶۲۲ + ۶۲۳ + ۶۲۴ +  
۶۲۵ + ۶۲۶ + ۶۲۷ + ۶۲۸ +  
۶۲۹ + ۶۳۰ + ۶۳۱ + ۶۳۲ +  
۶۳۳ + ۶۳۴ + ۶۳۵ + ۶۳۶ +  
۶۳۷ + ۶۳۸ + ۶۳۹ + ۶۴۰ +  
۶۴۱ + ۶۴۲ + ۶۴۳ + ۶۴۴ +  
۶۴۵ + ۶۴۶ + ۶۴۷ + ۶۴۸ +  
۶۴۹ + ۶۵۰ + ۶۵۱ + ۶۵۲ +  
۶۵۳ + ۶۵۴ + ۶۵۵ + ۶۵۶ +  
۶۵۷ + ۶۵۸ + ۶۵۹ + ۶۶۰ +  
۶۶۱ + ۶۶۲ + ۶۶۳ + ۶۶۴ +  
۶۶۵ + ۶۶۶ + ۶۶۷ + ۶۶۸ +  
۶۶۹ + ۶۷۰ + ۶۷۱ + ۶۷۲ +  
۶۷۳ + ۶۷۴ + ۶۷۵ + ۶۷۶ +  
۶۷۷ + ۶۷۸ + ۶۷۹ + ۶۸۰ +  
۶۸۱ + ۶۸۲ + ۶۸۳ + ۶۸۴ +  
۶۸۵ + ۶۸۶ + ۶۸۷ + ۶۸۸ +  
۶۸۹ + ۶۹۰ + ۶۹۱ + ۶۹۲ +  
۶۹۳ + ۶۹۴ + ۶۹۵ + ۶۹۶ +  
۶۹۷ + ۶۹۸ + ۶۹۹ + ۷۰۰ +  
۷۰۱ + ۷۰۲ + ۷۰۳ + ۷۰۴ +  
۷۰۵ + ۷۰۶ + ۷۰۷ + ۷۰۸ +  
۷۰۹ + ۷۱۰ + ۷۱۱ + ۷۱۲ +  
۷۱۳ + ۷۱۴ + ۷۱۵ + ۷۱۶ +  
۷۱۷ + ۷۱۸ + ۷۱۹ + ۷۲۰ +  
۷۲۱ + ۷۲۲ + ۷۲۳ + ۷۲۴ +  
۷۲۵ + ۷۲۶ + ۷۲۷ + ۷۲۸ +  
۷۲۹ + ۷۳۰ + ۷۳۱ + ۷۳۲ +  
۷۳۳ + ۷۳۴ + ۷۳۵ + ۷۳۶ +  
۷۳۷ + ۷۳۸ + ۷۳۹ + ۷۴۰ +  
۷۴۱ + ۷۴۲ + ۷۴۳ + ۷۴۴ +  
۷۴۵ + ۷۴۶ + ۷۴۷ + ۷۴۸ +  
۷۴۹ + ۷۵۰ + ۷۵۱ + ۷۵۲ +  
۷۵۳ + ۷۵۴ + ۷۵۵ + ۷۵۶ +  
۷۵۷ + ۷۵۸ + ۷۵۹ + ۷۶۰ +  
۷۶۱ + ۷۶۲ + ۷۶۳ + ۷۶۴ +  
۷۶۵ + ۷۶۶ + ۷۶۷ + ۷۶۸ +  
۷۶۹ + ۷۷۰ + ۷۷۱ + ۷۷۲ +  
۷۷۳ + ۷۷۴ + ۷۷۵ + ۷۷۶ +  
۷۷۷ + ۷۷۸ + ۷۷۹ + ۷۸۰ +  
۷۸۱ + ۷۸۲ + ۷۸۳ + ۷۸۴ +  
۷۸۵ + ۷۸۶ + ۷۸۷ + ۷۸۸ +  
۷۸۹ + ۷۹۰ + ۷۹۱ + ۷۹۲ +  
۷۹۳ + ۷۹۴ + ۷۹۵ + ۷۹۶ +  
۷۹۷ + ۷۹۸ + ۷۹۹ + ۸۰۰ +  
۸۰۱ + ۸۰۲ + ۸۰۳ + ۸۰۴ +  
۸۰۵ + ۸۰۶ + ۸۰۷ + ۸۰۸ +  
۸۰۹ + ۸۱۰ + ۸۱۱ + ۸۱۲ +  
۸۱۳ + ۸۱۴ + ۸۱۵ + ۸۱۶ +  
۸۱۷ + ۸۱۸ + ۸۱۹ + ۸۲۰ +  
۸۲۱ + ۸۲۲ + ۸۲۳ + ۸۲۴ +  
۸۲۵ + ۸۲۶ + ۸۲۷ + ۸۲۸ +  
۸۲۹ + ۸۳۰ + ۸۳۱ + ۸۳۲ +  
۸۳۳ + ۸۳۴ + ۸۳۵ + ۸۳۶ +  
۸۳۷ + ۸۳۸ + ۸۳۹ + ۸۴۰ +  
۸۴۱ + ۸۴۲ + ۸۴۳ + ۸۴۴ +  
۸۴۵ + ۸۴۶ + ۸۴۷ + ۸۴۸ +  
۸۴۹ + ۸۵۰ + ۸۵۱ + ۸۵۲ +  
۸۵۳ + ۸۵۴ + ۸۵۵ + ۸۵۶ +  
۸۵۷ + ۸۵۸ + ۸۵۹ + ۸۶۰ +  
۸۶۱ + ۸۶۲ + ۸۶۳ + ۸۶۴ +  
۸۶۵ + ۸۶۶ + ۸۶۷ + ۸۶۸ +  
۸۶۹ + ۸۷۰ + ۸۷۱ + ۸۷۲ +  
۸۷۳ + ۸۷۴ + ۸۷۵ + ۸۷۶ +  
۸۷۷ + ۸۷۸ + ۸۷۹ + ۸۸۰ +  
۸۸۱ + ۸۸۲ + ۸۸۳ + ۸۸۴ +  
۸۸۵ + ۸





1

سفر مرغوب : ج ۱، ۱۶۵، ۱۶۲ -  
- ۱۶۴ -  
مفتاح التوحید : (سنوی خوب ترکی کے  
بعض مشکل اشعار کی شرح) ۱۶۴ -  
مشرح القلوب : ۲۶ -  
مکالات الشعراء : (جلد کے فارسی شعرا  
کا تذکرہ) ۱۶۸، ج ۱، ۱۶۵، ۱۶۹ -  
مقالات : حافظ محمود شیری : جلد  
اول : ۱۱، ج ۲، ۲۵، ج ۳، ۲۵،  
ج ۴، ۲۵، ج ۵، ۲۶، ۲۸، ج ۶، ۲۵،  
ج ۷، ۲۸، ج ۸، ۲۲، ج ۹، ۲۸،  
ج ۱۰، ۳، ج ۱۱، ۱۲، ج ۱۲، ۳۵،  
ج ۱۳، ۳۱، ج ۱۴، ۳۲، ج ۱۵، ۳۱،  
ج ۱۶، ۳۱، ج ۱۷، ۳۵ - جلد دوم :  
ج ۱، ۳۲، ج ۲، ۳۵، ج ۳، ۳۲،  
ج ۴، ۳۵، ج ۵، ۳۸، ج ۶، ۳۵،  
ج ۷، ۳۵ -  
مقامات بدیعی : ۵۶ -  
مقامات حاجی بادشاہ : ۶۲، ۶۳ -  
مقامات خروڑی : ۵۶ -  
مقامات حبیبی : ۳۶ -  
مکتوب قدوسیہ : ۳۲، ج ۱، ۲۲ -  
مکتوبات : میان مصطفیٰ (جلد دوم :  
۱۳۳، ۱۳۵ -  
مکس نامہ : (سنوی) : ۳۶، ۳۵ -  
ایک اشعارِ نجاتی : ۱۶۱، ۱۶۲ -  
مجلاتی زبان اور اس کا اردو سے تعلق  
ج ۱، ۲۴۱ -  
مقولات حضرت سید نجم جویاوی  
ج ۱، ۱۳۲، ج ۲، ۳۵ -

- ملکہ حیات بخشی یگم : ۳۸۳ -  
 من لکن (مثنوی) : سند تصنیف : ۵۶۱  
 موضوع : ج ۵۲۱ ح ۵۲۲ -  
 منتخب التواریخ : ۶۷۶ ، ۱۳۵ -  
 منتخب الباب : ۱۳۱ ح ۱۳۸ -  
 ج ۱۸۳ ح ۱۸۵ ح ۳۲۲ -  
 منتخب دیوانا : ۵۶۷ -  
 منتخبات خورش حال خان خلک :  
 ج ۷۰۳ -  
 سطل الطیر (مثنوی) : ۳۶۶ -  
 صنعت الا بیان (مثنوی) : ۲۰۳ -  
 سورہات خیالات ، ہندی پر ۲۰۵ -  
 ۳۰۷ -  
 مشور و سہجات (قصیدہ) : ۳۲۲ -  
 موش لہ : ایک اشاریہ تظلیق : ۶۵۹ -  
 ۶۶۰ ، ۶۶۱ ، ۶۶۲ -  
 موضح القرآن : ۵۰۳ -  
 مولود لہ : (از قناری) سند تصنیف و  
 تعداد اشعار : ۵۱۱ ، مآخذ : زبان  
 اور بیان : ۵۱۲ -  
 مولود لہ : (از مختار) سند تصنیف و  
 زبان و بیان : ۵۱۱ -  
 مؤید الفضل : ۶۱۵ -  
 سہاہارت : ۵۰۱ -  
 سہاہاشا : ۵ -  
 سہر و ماہ (فارسی مثنوی) : ۳۳۱ -  
 ۳۳۲ -  
 سوزانی لہ (مثنوی) : ۱۶۲ ، ۲۵۱ -  
 ۲۵۲ ، ۲۵۳ ، تعداد اشعار اور

- حصہ ۲۷۸ ، بلاک ۲۸۷ ، خصوصیات  
 ۲۸۷ - ۲۸۸ ، زبان و بیان : ۲۸۸ -  
 ۲۹۰ -  
 سہاست : ۳۷۵ -  
 سہا سترانی (مثنوی) : ۳۸۸ ، ۳۹۰ -  
 ۴۷۲ ، مآخذ و قبول عام : ۴۷۴ -  
 ۴۷۵ ، بلاک ۴۷۴ - ۴۷۵ -  
 خصوصیات ۴۷۴ - ۴۷۵ ، زبان  
 و بیان : ۴۷۶ - ۴۷۷ ، ۴۸۳ -  
 مثنویت : ۲۹۶ -  
 سینا لہ (مثنوی) : ۳۸۶ -  
 سینا و لورک : ۲۵۹ ، زبان و بیان  
 ۲۹۶ -

## ن

- نالی خاصر : ۵ -  
 ناری تانہ : موضوع اور ہفت : ۱۹۲ -  
 ۲۰۰ ، زبان و بیان : ۳۰۰ -  
 ۳۰۵ ، ۳۵۸ -  
 نام حق : ۳۱ -  
 نامہ مراد : ۶۲۶ ، سند تصنیف  
 ۶۵۹ ، زبان و بیان : ۶۶۰ ، لفظ  
 'اردو' اردو زبان کے لیے : ۶۶۰ -  
 نجات تانہ (مثنوی) : ۳۶۶ ، موضوع  
 ۳۷۰ - ۳۷۱ ، زبان و بیان  
 ۳۷۰ -  
 نیرت العاشقین : ۵۱۷ ، سند تصنیف  
 ۵۱۷ ، بلاک ۵۱۶ - ۵۲۰ -  
 زبان : ۵۲۰ -  
 لصاب الصبیان : ۲۹۶ -

- نصرت : ج ۳۳۳ -  
 النجات حیات : ۱۲۲ -  
 نقوش - بابی : ج ۲۸ ، ج ۶۷۳ -  
 ج ۶۷۵ -  
 نکات الشعرا : ۲۸ ، ج ۵۲۱ -  
 ج ۵۲۲ ، ج ۶۳۱ -  
 نکتہ واحد : (ہندی ذہنوں کی بحر میں  
 ایک نقطہ) موضوع : ۲۰۶ -  
 نوادر الالفاظ : ۷۷ ، ۷۸ ، بحرا لب  
 اللغات کی تالیف کا مقصد : ۶۶۹ -  
 لفظ 'اردو' کا اردو زبان کے معنی  
 میں استعمال : ۶۶۱ -  
 اولی ادب (سہ ماہی) : ج ۱۳۱ -  
 نور اللغات : ج ۳۶۰ -  
 نوسراران : ۱۵۷ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹ -  
 زبان و بیان : ۱۵۷ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹ -  
 نورطرس مرصع : لفظ 'اردو' کا اردو  
 زبان کے معنی میں استعمال : ۶۶۰ -  
 لہ سپہر (مثنوی) : ۳۲ -  
 نیرنگ عشق : (فارسی مثنوی) : ۶۳۱ -

## و

- واحد بازی : ۳۳ ، ۳۷ ، فریما  
 اظہار : ۱۵۷ ، زبان : ۱۵۹ ، ۱۶۰ -  
 واقعات ملکٹر بیجاپور ، جلد اول :  
 ج ۱۸۴ ح ۲۳۸ - جلد دوم :  
 ج ۱۰۰ ح ۳۰۸ - جلد سوم :  
 ج ۱۵۲ -  
 وجودیت : ۳۰۸ ، مراجع العاشقین سے  
 مائت : ۳۹۳ ، موضوع : زبان اور

- بیان : ۳۱۵ -  
 وصال العاشقین (مثنوی) : ۳۵۳ -  
 سند تصنیف : ۵۱۷ ، مآخذ : ۵۱۸ -  
 زبان و بیان میں زبان : ۵۱۹ -  
 وصیت الہادی : موضوع : ۲۰۳ ، ہفت  
 زبان اور بیان : ۲۰۴ -  
 ولات تانہ : (از عالم گجراتی) : ۱۶۱ -  
 ۱۶۸ -  
 ولات تانہ : (از عبد الطیف) : ۳۹۱ -  
 موضوع : ۶۰۳ ، مآخذ : ۶۰۴ -  
 زبان و بیان : ۶۰۴ -  
 وظائف ابد یگم : ۲۱۳ -  
 وکراسور واسیا : ۵ -  
 ولی اور شاہ گشتی کی سلاطات :  
 ج ۵۲۶ -  
 ولی کا حال وقات : ج ۵۳۵ -  
 ولی کے سند ولات کی تظلیق : ج ۵۵۵ -  
 ولی گجراتی : ۳۵۲ ، ج ۵۳۳ -  
 ج ۵۳۸ ح ۵۵۳ -  
 وید : ۹۲ -

- ہدایات الہندی (مثنوی) : موضوع :  
 زبان اور بیان : ۵۱۳ -  
 پشتری ہند کھنڈ آف دی انڈین پپل :  
 جلد دوم : ۵ ، جلد چہارم : ۱۰ -  
 جلد پنجم : ۷ -  
 ہشت ہفت : (مثنوی از امیر خسرو)  
 ۲۵۶ ، ۲۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۵۹ -









اکھڑاٹو : چوکی (مثنوی کلام راقی)  
ہند راقی کا ایک کردار : ۱۶۱۔

البتکین : ۵۹۵۔

الشمس : ۶۷۲۔

الف خاک چوکانی : ۱۰۳۔

الکھ داس : (دیکھیے شیخ عبدالقدوس گنگوہی)۔

الواس : شاہ غلام علی : ۷۱۲۔

الواس (حضرت) : ۲۷۶، ۲۷۷۔

اسام پشن قادری : ۶۵۰۔

اسامی : ۶۵۰۔

امرت لال : ۵۵۶۔

اسرداس : گرو : ۶۱۷۔

اصباحی : ۲۴۹۔

اسیر : (دیکھیے اسیر خسرو)۔

اسیر یزد : ۳۸۱۔

اسیر تیمور گورکان : ۱۵۲، ۱۵۱، ۱۶۱۔

۱۶۱، ۱۵۵، ۲۶۶۔

اسین (صاحب مثنوی "یوسف زلیخا") :

۱۳۹-۱۳۲، ۱۳۳، ۵۸۹۔

ادین (صاحب مثنوی "پیرام و حسن

بالو") : ۳۳۲، ۲۵۳، ۳۳۲۔

۳۸۵، ۵۸۸، ۵۱۹۔

افدو : ۲۱۵، ۲۱۸۔

انفولہ خان : ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۳۷۔

انشاء الشاہ اللہ خان : ۳۶۶۔

آلندا (راجا) : ۶۷۶۔

اکوزی : ۲۹۰، ۲۹۳، ۲۹۵۔

۱۸۱، ۳۲۱، ۳۶۶، ۵۵۸۔

۶۰۷۔

المنی (میر) : ۳۷۵، ۵۵۵۔

اورنگ زیب عالمگیر : ۶۹، ۷۰، ۷۱۔

۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱۔

۱۲۹، ۱۳۳، ۱۸۸، ۳۱۷۔

۳۵۳، ۳۵۳، ۳۵۳، ۳۵۶۔

۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۹۔

۵۳۰، ۵۳۶، ۵۸۸، ۵۸۹۔

ح ۶۲۵، ۶۲۲، ۶۲۹، ۶۳۳۔

۶۳۵، ۶۳۸، ۷۱۱۔

اولیا : ۵۱۳۔

اویسی قلی : ۳۸۱۔

پاشی : شاہ امین : ۳۲۲، تصانیف

۳۶۹، زبان و بیان ۳۶۹، غزلیات

۳۷۳-۳۷۲۔

ایرہودرا (راجا) : ۳۳۸۔

ایلاتی (ملک) : ۳۱۳، ۳۶۲۔

ب

بابا خوجو : ۱۰۸۔

بابا ڈھولک : ۱۰۳۔

بابا فرید : شیخ فرید الدین محمود

کنج شکر : چند اردو قترے ۶۳،

ایک دوہا، رشتہ اور اقوال ۳۳،

۳۱، ۱۰۵، ۱۵۲، ۶۶۹، کلام

کے دو مآخذ ۶۱۵-۶۱۷، ۶۱۸،

۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۸۔

بابا کرامت : ۹۰۔

بابز : ابوالقاسم سرزا : ۶۶۔

بابر : ظہیر الدین : ۱۶، ۵۱، مثنوی

جہان ۵۲، ۷۵، ۷۵۸، ۷۸۱۔

ج ۴۶۶۔

جاین : شیخ بہاء الدین (شاہ) : ۲۷۰۔

۱۰۱، ۵۶۱، ۶۳۰، ۱۰۵، ۱۰۵، ۱۰۵، ۱۰۵،

خدمات ۱۰۶-۱۰۹، ان کے کلام

پورانیہ ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۱۵،

۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۲، ۱۲۲،

۱۲۵، ۱۲۵، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۲،

۱۳۶، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۸،

۱۴۸، ۱۴۸، ۱۴۸، ۱۴۸، ۱۴۸، ۱۴۸،

۲۱۰، ۲۱۵، ۲۱۸، ۲۲۷، ۲۲۷،

۲۸۱، ۲۸۱، ۲۸۱، ۲۸۱، ۲۸۱، ۲۸۱،

۶۱۵، ۶۱۵، ۶۱۵، ۶۱۵، ۶۱۵، ۶۱۵،

۶۵۵۔

بالا کنور : (مثنوی "امینا متواتر") کا

ایک کردار : ۳۳۳۔

بالا لالہ چوکی : ۶۰۰۔

بابا صاحب : شاہ مراد بن قاضی جان

۶۶ : ۶۶، مراد نام کے تین بزرگ

۶۶۶، کلام کی تفسیر ۶۶۷،

موضوعات ۳۸۔

بایزید : ۵۸۔

بجری : قاضی محمود : ۲۹۵، ۲۹۵،

تصانیف ۵۲۱، غزلیات ۵۲۱،

تصویر عشق ۵۱۱-۵۲۲، زبان

و بیان ۵۲۲، ۵۲۳۔

بدر الدین حبیب اللہ (شاہ) : ۳۰۵۔

بدر الدین دہلوی (قاضی) : ۳۰۳۔

بدھ سنگھ : ۶۵۔

بدیع العیال (مثنوی "سپہ الملوک

۳۳۶۔

و بدیع العیال : کا ایک کردار : ۳۳۶۔

۳۳۶، ۳۳۶، ۳۳۶۔

براقان : آرکھور : ۳۳۳۔

برہان الدین راقی الہی (شیخ) : ۶۰۳،

۶۵۶۔

برہما : ۳۰۳۔

برہمن : ہفت چندریبان : ایک غزل

۷۲۔

برہہ شاہ : ۲۸۱۔

بڑی صاحبہ : (دیکھیے ملکہ خدیجہ

سلطان شہر البو)۔

بزرگ بن شہریار : ۶۷۵۔

بشاری مثنوی : ۶۷۶۔

بطلموس (یونانی جغرافیہ دان) : ۵۰۔

بکاف : ۳۷۷۔

بکرم (مثنوی "گلشن عشق" کا ایک

کردار) : ۳۳۲، ۳۳۷۔

بلائی (سید) : ۳۸۳، ۳۷۱، ۳۹۶،

۳۹۵۔

بلخی : (دیکھیے فضل الدین بلخی)۔

بلخس : ۳۳۲۔

بلخس شاہ : ۶۱۳، ۶۵۱، ۶۵۶۔

یومنی قلندر یان بنی : شیخ شرف

الدین : دو دوچہ اور قول ۳۸،

۱۰۵، ۱۰۵، ۱۰۵، ۱۰۵، ۱۰۵، ۱۰۵،

۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷،

۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷،

۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷،

۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷،

۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷،

۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷،

۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷،

۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷،

۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷، ۶۲۷،





ہزور، صلاحت خان: ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱  
 جہانگیر، نورالدین: ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴  
 جے پال: ۵۹۵  
 جے سنگھ: ۳۳۲، ۳۳۳  
 جے مل فتح سنگھ (راجا): ۳۳۰

## ج

چاکر خان، سیر: ۷۱۱  
 چاند سلطان (زوجہ) ابراہیم عادل شاہ  
 ثانی: ۱۱۷، ۳۸۳  
 چناروی (مثنوی) "گلشن عشق" کا ایک  
 کردار: ۳۳۳، ۳۳۵  
 چندا (مثنوی) "مینا" مثنوی: ۳۱  
 پیردلی: ۳۴۳، ۳۴۵، ۳۴۶  
 پندر بدن (مثنوی) "پندر بدن و سہار"  
 کا ایک کردار: ۲۴۳، ۳۳۳  
 ۳۹۳  
 چنر سین (مثنوی) "گلشن عشق" کا  
 ایک کردار: ۳۳۳، ۳۳۵  
 چوسر/چاسر: ۱۹۲، ۲۹۷، ۳۳۶  
 ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰  
 چھل: ۳۱۵

## ج

جام، شاہ ظہور الدین: ۱۰۹۷  
 ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲

۵۵۹، ۵۶۵، ۵۸۳، ۵۸۹  
 ۶۸۶، ۶۸۸، ۶۹۳  
 جاجی روسی: ۱۵۱  
 حافظ برخوردار: ۶۱۲  
 حافظ شیرازی (خواجہ): ۲۹۷  
 ۳۹۱، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰  
 ۴۴۱، ۵۵۴، ۶۸۶  
 حالی، خواجہ الطاف حسین: ۵۷۲  
 حبیب اللہ (شاہ): ۲۸۱  
 ۷۷  
 حیات الدین رائی: ۹۷۳  
 حسام لاہوری، حسام الدین: ۶۸۱  
 حسن (امام): ۳۸۶  
 حسن بالو (مثنوی) "پیرام و حسن بالو"  
 کی ہیروئن: ۳۳۳، ۵۰۶  
 حسن دہلوی، امیر حسن: ۳۳  
 ایک غزل: ۳۵، ۳۱۲  
 حسن شوق: ۱۳۹، ۱۸۵، ۱۹۱  
 ۱۹۲، ۱۹۵، ۲۱۹، ۲۲۱  
 ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶  
 ۲۴۴، ۲۴۶، ۲۸۰، انتخاب  
 کلام: ۲۸۱، سند ولادت و وفات  
 ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵  
 ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، غزلیات  
 ۲۹۰، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵  
 ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹  
 ۲۹۵، ان کے ہم عصر شعرا  
 اثرات: ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۲۰  
 ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵

حمید احمد خان: ۶۰۲  
 حمید الدین لاہوری (شیخ): ۳۷  
 ۳۱  
 حمیدی: ۳۷۵  
 حیات (پنجابی زبان کا ایک شاعر):  
 ۶۵۰  
 حیدر، حیدر علی: ۳۶۸  
 حیدر پشاور: ۷۰۷  
 حیدر علی: ۳۱۵  
 حیدری، سید بخش: ۳۸۱  
 ح  
 خاکی، محمد بخش: ۶۳۹  
 خانی خان: ۱۸۳، ۲۲۲، ۳۷۳  
 خاقلی: ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰  
 ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳  
 خان اعظم: ۱۳۳  
 خانقاہان، عبدالرحیم: ۶۵۷  
 خان محمد: ۵۱۷  
 خدیجہ سلطان شہر بانو، بڑی صاحبہ  
 (ملکہ): ۲۱۷، ۲۲۳، ۲۵۲  
 ۳۲۱، ۳۶۵  
 خسرو (امیر): ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۲۶  
 اردو کلام: ۲۷-۲۹، بستند اودو  
 کلام: ۲۸، ایک دوہا "سب رس"  
 میں: ۲۸، رشتہ نکاح الشعرا میں  
 ۲۸، ایک اور رشتہ ایک قدیم  
 لہاض میں: ۲۸، ایک اور رشتہ  
 ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱  
 ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵  
 ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹  
 ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳  
 ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷  
 ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱  
 ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵  
 ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹  
 ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳  
 ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷  
 ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱  
 ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵  
 ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹  
 ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳  
 ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷  
 ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱  
 ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵  
 ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹  
 ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳  
 ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷  
 ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱  
 ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵  
 ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹  
 ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳  
 ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷  
 ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱  
 ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵  
 ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹  
 ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳  
 ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷  
 ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱  
 ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵  
 ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹  
 ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳  
 ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷  
 ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱  
 ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵  
 ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹  
 ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳  
 ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷  
 ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱  
 ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵  
 ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹  
 ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳  
 ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷  
 ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱  
 ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵  
 ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹  
 ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳  
 ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷  
 ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱  
 ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵  
 ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹  
 ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳  
 ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷  
 ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱  
 ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵  
 ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹  
 ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳  
 ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷  
 ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱  
 ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵  
 ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹  
 ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳  
 ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷  
 ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱  
 ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵  
 ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹  
 ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳  
 ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷  
 ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱  
 ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵  
 ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹  
 ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳  
 ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷  
 ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱  
 ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵  
 ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹  
 ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳  
 ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷  
 ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱  
 ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵  
 ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹  
 ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳  
 ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷  
 ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱  
 ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵  
 ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹  
 ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳  
 ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷  
 ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱  
 ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵  
 ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹  
 ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳  
 ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷  
 ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱  
 ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵  
 ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹  
 ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳  
 ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷  
 ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱  
 ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵  
 ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹  
 ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳  
 ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷  
 ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱  
 ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵  
 ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹  
 ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳  
 ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷  
 ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱  
 ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵  
 ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹  
 ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳  
 ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷  
 ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱  
 ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵  
 ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹  
 ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳  
 ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷  
 ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱  
 ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵  
 ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹  
 ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳  
 ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷  
 ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱  
 ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵  
 ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹  
 ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳  
 ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷  
 ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱  
 ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵  
 ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹  
 ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳  
 ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷  
 ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱  
 ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵  
 ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹  
 ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳  
 ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷  
 ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱  
 ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵  
 ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹  
 ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳  
 ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷  
 ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱  
 ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵  
 ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹  
 ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳  
 ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷  
 ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱  
 ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۴، ۱۰۰۵  
 ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹  
 ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۳  
 ۱۰۱۴، ۱۰۱۵، ۱۰۱۶، ۱۰۱۷  
 ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱  
 ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۴، ۱۰۲۵  
 ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹  
 ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳  
 ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷  
 ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۱  
 ۱۰۴۲، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۴۵  
 ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹  
 ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۲، ۱۰۵۳  
 ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷  
 ۱۰۵۸، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱  
 ۱۰۶۲، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵  
 ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹  
 ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳  
 ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷  
 ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱  
 ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵  
 ۱۰۸۶، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹  
 ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳  
 ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷  
 ۱۰۹۸، ۱۰۹۹، ۱۱۰۰، ۱۱۰۱  
 ۱۱۰۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۵  
 ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹  
 ۱۱۱۰، ۱۱۱۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳  
 ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۶، ۱۱۱۷  
 ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱  
 ۱۱۲۲، ۱۱۲۳، ۱۱۲۴، ۱۱۲۵  
 ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۲۸، ۱۱۲۹  
 ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲، ۱۱۳۳  
 ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۷  
 ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۰، ۱۱۴۱  
 ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۴۵  
 ۱۱۴۶، ۱۱۴۷، ۱۱۴۸، ۱۱۴۹  
 ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳  
 ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۵۷  
 ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱  
 ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵  
 ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹  
 ۱۱۷۰، ۱۱۷۱، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳  
 ۱۱۷۴، ۱۱۷۵، ۱۱۷۶، ۱۱۷۷  
 ۱۱۷۸، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱  
 ۱۱۸۲، ۱۱۸۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵  
 ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹  
 ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳  
 ۱۱۹۴، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷  
 ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱  
 ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵  
 ۱۲۰۶، ۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹  
 ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳  
 ۱۲۱۴، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷  
 ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱  
 ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵  
 ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹  
 ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳  
 ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷  
 ۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۱  
 ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵  
 ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹  
 ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳  
 ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷  
 ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱  
 ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵  
 ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹  
 ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳  
 ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷  
 ۱۲۷۸، ۱۲۷۹، ۱۲۸۰، ۱۲۸۱  
 ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵  
 ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹  
 ۱۲۹۰، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۳  
 ۱۲۹۴، ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷  
 ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱  
 ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵  
 ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹  
 ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲، ۱۳۱۳  
 ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷  
 ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱  
 ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵  
 ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹  
 ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳  
 ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷  
 ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱  
 ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵  
 ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۴۹  
 ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳  
 ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷  
 ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱  
 ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵  
 ۱۳۶۶، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹  
 ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳  
 ۱۳۷۴، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷  
 ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱  
 ۱۳۸۲، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵  
 ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹  
 ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳  
 ۱۳۹۴، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶، ۱۳۹۷  
 ۱۳۹۸، ۱۳۹۹، ۱۴۰۰، ۱۴۰۱  
 ۱۴۰۲، ۱۴۰۳، ۱۴۰۴، ۱۴۰۵  
 ۱۴۰۶، ۱۴۰۷، ۱۴۰۸، ۱۴۰۹  
 ۱۴۱۰، ۱۴۱۱، ۱۴۱۲، ۱۴۱۳  
 ۱۴۱۴، ۱۴۱۵، ۱۴۱۶، ۱۴۱۷  
 ۱۴۱۸، ۱۴۱۹، ۱۴۲۰، ۱۴۲۱  
 ۱۴۲۲، ۱۴۲۳، ۱۴۲۴، ۱۴۲۵  
 ۱۴۲۶، ۱۴۲۷، ۱۴۲۸، ۱۴۲۹  
 ۱۴۳۰، ۱۴۳۱، ۱۴۳۲، ۱۴۳۳  
 ۱۴۳۴، ۱۴۳۵، ۱۴۳۶، ۱۴۳۷  
 ۱۴۳۸، ۱۴۳۹، ۱۴۴۰، ۱۴۴۱  
 ۱۴۴۲، ۱۴۴۳، ۱۴۴۴، ۱۴۴۵  
 ۱۴۴۶، ۱۴۴۷، ۱۴۴۸، ۱۴۴۹  
 ۱۴۵۰، ۱۴۵۱، ۱۴۵۲، ۱۴۵۳  
 ۱۴۵۴، ۱۴۵۵، ۱۴۵۶، ۱۴۵۷  
 ۱۴۵۸، ۱۴۵۹، ۱۴۶۰، ۱۴۶۱  
 ۱۴۶۲، ۱۴۶۳، ۱





روح الزا (مثنوی رضوان شاه و روح الزا

کی پیرانی) : ۵۱۳ -

روحانی و وحل خان : شاعری کا مزاج

- ۶۶۱

روسی خان : ۲۸۳ -

روی داس : ۴۲ -

ریحان ہندی : ۲۲۹ -

و

ژیور : عبدالحی : ۷۱۲ -

زلیخا (حضرت) : ۳۳۸ + ۸۲ -

- ۲۴۹ + ۲۴۹ + ۳۹۳ -

زور : عی الدین قادری : ۱۲۹ -

- ۲۲۰ + ۲۳۵ + ۲۵۲ + ۲۵۳ -

- ۳۱۵ + ۳۳۳ + ۳۴۲ -

زہرہ (مثنوی "قطب شغری" کا ایک

کردار) : ۳۳۸ + ۳۳۹ + ۳۴۱ -

زین الدین غلام آبادی : ۱۵۲ + ۲۰۳ -

زینب بی (حضرت) : ۱۵۷ + ۱۷۸ -

- ۳۷۳

س

سادقا : ۴۲ -

ساجد (مثنوی "سبب السلوک و بدیع

الجمال" کا ایک کردار) : ۳۷۸ -

- ۳۷۹

ساولی : ۱۵ -

سبکتگین (سلطان) : ۹۰۸ + ۹۱۵ -

سنا : ۴۲ -

ساجد : ۹۶ + ۹۷ -

ساجد قتال : سید محمد یوسف شاہ : ۱۹۵

- ۱۹۷ + ۱۹۸ + ۱۹۹ + ۲۰۰ + ۲۰۱ -

- ۶۰۳

سام : ۲۱۷ + ۲۳۳ -

سام چندر (زلیخا) : ۶۷۸ -

سام داس کچھوہ (زلیخا) : ہندی زبان

- ۶۷۸ -

سام راج (زلیخا) : ۲۸۱ + ۲۸۳ -

- ۲۸۴ + ۲۸۵ + ۲۸۶ -

سانا سنگھ : ۵۱ + ۵۲ -

ساورتی : ۷۰۱ -

ساورتی : سید سید : ۶۸۱ -

سرمست اللہ (شاہ) : ۱۰۶ + ۱۰۹ -

- ۵۳۹ + ۵۴۰ -

سرمستی : ۲۹۶ -

سرمست : ۶۱۵ -

- ۳۳۸ + ۳۳۹ -

سرمستی : ۱۸۵ + ۱۹۳ + ۲۳۳ -

- ۲۴۳ + ۲۵۱ + ۳۳۱ + ۳۶۶ -

رسوا : آفتاب زائے : ۹۸۱ -

رضا : ۵۵۹ -

رضوان : ۳۷۹ -

رضوان شاہ (مثنوی "رضوان شاہ و

روح الزا" کا پیر) : ۵۱۳ -

روح الدین شیناوی : ۱۸۵ + ۲۱۳ -

- ۲۳۳

روح حلیب خیرات : ۱۰۳ -

رضیت سنگھ (سہا راجا) : ۷۰۸ -

رنگین : سعادت یار خان : ۳۶۶ -

نجان زائے : ۲۲۳ -

نچکل : سرمست : حافظ حیدرآباد :

کافیاں اور اردو دیوان : ۶۸۱ -

۲۹۱ : کلام کا بنیادی موضوع

۶۶۲ : آتشور عشق : ۶۶۲ -

۶۹۸ : زبان : ۶۹۸ -

نشاطت مرزا : ۲۲۰ -

نہدی عتیر : ۲۳۸ -

نہدی : ۶۲ -

نراج الدین : منشی (سید ناصر علامہ

اقبال) : ۵۲۸ -

نراج اورنگ آبادی : سید نراج الدین :

۵۱۵ + ۵۵۰ + ۵۵۹ + ۵۶۲ -

۵۹۵ + ۵۹۶ : آتشور عشق : ۵۹۶

نراج کا محبوب : ۵۶۹ - ۵۷۰ : اردو

شاعری میں اہمیت : ۵۷۸ : اخلاقی :

۵۷۹ : فلسفہ اور تصوف : ۵۷۸ - ۵۷۹

نخوتیان : ۵۸۰ : شاگرد : ۵۸۳ -

۵۸۳ + ۵۸۹ + ۶۱۱ + ۶۹۵ -

نرخوتی : شیر علی خان : ۵۹۶ -

- ۵۹۶

نرخوتی دیوی : ۲۱۶ + ۲۱۷ + ۲۸۷ -

- ۵۹۸

نرخوتان خان (مثنوی "قطب شغری" کا

ایک کردار) : ۳۳۸ -

نرخوت : سید اسحاق : ۱۳۶ + ۱۳۷ -

نرخوت : عبدالقادر : ۳۳۸ + ۳۳۹ -

نرخوت خان : ۷۲۰ -

نرخوت وقاص : ۱۶۷ + ۲۶۸ -

نرخوت : شیخ : صلح : الدین : ۳۱ -

۲۹۷ + ۳۵۸ + ۳۵۹ + ۳۶۰ -

- ۳۶۱ + ۳۶۲ -

نرخوت : بدوستان : (دیکھئے حسن

دہلوی : امیر حسن) -

نرخوت : انظم : ۶۶۲ -

نرخوت : غفر : علی عادل شاہ : ۳۳۳ -

نرخوت : عادل شاہ : ۳۳۳ + ۳۳۴ -

- ۵۱۷

نرخوت : علی عادل شاہ : ۵۱۷ -

نرخوت : اودھی : ۳۳ + ۵۳ + ۷۰ -

نرخوت : اولیاء : (دیکھئے شیخ نظام الدین

اولیاء) -

نرخوت : الشیخ : (دیکھئے شیخ نظام

الدین اولیاء) -

نرخوت : بابو : ۶۱۲ + ۶۳۶ + ۶۵۵ -

نرخوت : سکندر : ۹۸ -

نرخوت : شاہ غزنوی : ۱۹۶ -

نرخوت : فیروز : ۹۸ + ۱۰۳ -

نرخوت : قلی : ۳۸۱ + ۳۸۲ -

نرخوت : ۲۳۶ -

نرخوت : شاہ سوری : ۳۳ + ۵۳ -

نرخوت : (حضرت) : ۳۳۸ + ۳۸۹ -

- ۳۳۲

نرخوت : (مثنوی "پہلوان" کا ایک

کردار) : ۳۳۸ + ۳۳۹ -

نرخوت : گیت : ۵ -

نرخوت : رام : ۳۳ -

سیرگ : ۵۱۳ -

شیر

شاعر بلگرامی : سید محمد : ۶۸۱ -

شاکر : ۶۵۱ : ۶۵۵ -

شاه باز : ۳۳۳ -

شاه بربان : ۱۳۳ -

شاه پیرام (شعوی "جنت سنگار" کا

ایک کردار) : ۲۵۵ : ۲۵۶ -

شاه بھیکن : ۱۰۳ -

شاه پاران : ۱۰۳ -

شاه تراب : ۳۳۳ : ۵۴۳ : ۵۸۹ -

شاه چنان : ۵۳ : ۶۹ : ۷۱ : ۷۲ -

۷۳ : ۷۴ : ۷۵ : ۷۶ : ۷۷ : ۷۸ -

۷۹ : ۸۰ : ۸۱ : ۸۲ : ۸۳ : ۸۴ -

۸۵ : ۸۶ : ۸۷ : ۸۸ : ۸۹ : ۹۰ -

۹۱ : ۹۲ : ۹۳ : ۹۴ : ۹۵ : ۹۶ -

۹۷ : ۹۸ : ۹۹ : ۱۰۰ : ۱۰۱ : ۱۰۲ -

۱۰۳ : ۱۰۴ : ۱۰۵ : ۱۰۶ : ۱۰۷ : ۱۰۸ -

۱۰۹ : ۱۱۰ : ۱۱۱ : ۱۱۲ : ۱۱۳ : ۱۱۴ -

۱۱۵ : ۱۱۶ : ۱۱۷ : ۱۱۸ : ۱۱۹ : ۱۲۰ -

۱۲۱ : ۱۲۲ : ۱۲۳ : ۱۲۴ : ۱۲۵ : ۱۲۶ -

۱۲۷ : ۱۲۸ : ۱۲۹ : ۱۳۰ : ۱۳۱ : ۱۳۲ -

۱۳۳ : ۱۳۴ : ۱۳۵ : ۱۳۶ : ۱۳۷ : ۱۳۸ -

۱۳۹ : ۱۴۰ : ۱۴۱ : ۱۴۲ : ۱۴۳ : ۱۴۴ -

۱۴۵ : ۱۴۶ : ۱۴۷ : ۱۴۸ : ۱۴۹ : ۱۵۰ -

۱۵۱ : ۱۵۲ : ۱۵۳ : ۱۵۴ : ۱۵۵ : ۱۵۶ -

۱۵۷ : ۱۵۸ : ۱۵۹ : ۱۶۰ : ۱۶۱ : ۱۶۲ -

۱۶۳ : ۱۶۴ : ۱۶۵ : ۱۶۶ : ۱۶۷ : ۱۶۸ -

۱۶۹ : ۱۷۰ : ۱۷۱ : ۱۷۲ : ۱۷۳ : ۱۷۴ -

۱۷۵ : ۱۷۶ : ۱۷۷ : ۱۷۸ : ۱۷۹ : ۱۸۰ -

۱۸۱ : ۱۸۲ : ۱۸۳ : ۱۸۴ : ۱۸۵ : ۱۸۶ -

۱۸۷ : ۱۸۸ : ۱۸۹ : ۱۹۰ : ۱۹۱ : ۱۹۲ -

۱۹۳ : ۱۹۴ : ۱۹۵ : ۱۹۶ : ۱۹۷ : ۱۹۸ -

۱۹۹ : ۲۰۰ : ۲۰۱ : ۲۰۲ : ۲۰۳ : ۲۰۴ -

شاد عالم مرث : شاد متھون : ۹۶ -

۹۷ : ۹۸ : ۹۹ : ۱۰۰ : ۱۰۱ : ۱۰۲ -

۱۰۳ : ۱۰۴ : ۱۰۵ : ۱۰۶ : ۱۰۷ : ۱۰۸ -

۱۰۹ : ۱۱۰ : ۱۱۱ : ۱۱۲ : ۱۱۳ : ۱۱۴ -

۱۱۵ : ۱۱۶ : ۱۱۷ : ۱۱۸ : ۱۱۹ : ۱۲۰ -

۱۲۱ : ۱۲۲ : ۱۲۳ : ۱۲۴ : ۱۲۵ : ۱۲۶ -

۱۲۷ : ۱۲۸ : ۱۲۹ : ۱۳۰ : ۱۳۱ : ۱۳۲ -

۱۳۳ : ۱۳۴ : ۱۳۵ : ۱۳۶ : ۱۳۷ : ۱۳۸ -

۱۳۹ : ۱۴۰ : ۱۴۱ : ۱۴۲ : ۱۴۳ : ۱۴۴ -

۱۴۵ : ۱۴۶ : ۱۴۷ : ۱۴۸ : ۱۴۹ : ۱۵۰ -

۱۵۱ : ۱۵۲ : ۱۵۳ : ۱۵۴ : ۱۵۵ : ۱۵۶ -

۱۵۷ : ۱۵۸ : ۱۵۹ : ۱۶۰ : ۱۶۱ : ۱۶۲ -

۱۶۳ : ۱۶۴ : ۱۶۵ : ۱۶۶ : ۱۶۷ : ۱۶۸ -

۱۶۹ : ۱۷۰ : ۱۷۱ : ۱۷۲ : ۱۷۳ : ۱۷۴ -

۱۷۵ : ۱۷۶ : ۱۷۷ : ۱۷۸ : ۱۷۹ : ۱۸۰ -

۱۸۱ : ۱۸۲ : ۱۸۳ : ۱۸۴ : ۱۸۵ : ۱۸۶ -

۱۸۷ : ۱۸۸ : ۱۸۹ : ۱۹۰ : ۱۹۱ : ۱۹۲ -

۱۹۳ : ۱۹۴ : ۱۹۵ : ۱۹۶ : ۱۹۷ : ۱۹۸ -

۱۹۹ : ۲۰۰ : ۲۰۱ : ۲۰۲ : ۲۰۳ : ۲۰۴ -

۲۰۵ : ۲۰۶ : ۲۰۷ : ۲۰۸ : ۲۰۹ : ۲۱۰ -

۲۱۱ : ۲۱۲ : ۲۱۳ : ۲۱۴ : ۲۱۵ : ۲۱۶ -

۲۱۷ : ۲۱۸ : ۲۱۹ : ۲۲۰ : ۲۲۱ : ۲۲۲ -

۲۲۳ : ۲۲۴ : ۲۲۵ : ۲۲۶ : ۲۲۷ : ۲۲۸ -

۲۲۹ : ۲۳۰ : ۲۳۱ : ۲۳۲ : ۲۳۳ : ۲۳۴ -

۲۳۵ : ۲۳۶ : ۲۳۷ : ۲۳۸ : ۲۳۹ : ۲۴۰ -

۲۴۱ : ۲۴۲ : ۲۴۳ : ۲۴۴ : ۲۴۵ : ۲۴۶ -

۲۴۷ : ۲۴۸ : ۲۴۹ : ۲۵۰ : ۲۵۱ : ۲۵۲ -

۲۵۳ : ۲۵۴ : ۲۵۵ : ۲۵۶ : ۲۵۷ : ۲۵۸ -

۲۵۹ : ۲۶۰ : ۲۶۱ : ۲۶۲ : ۲۶۳ : ۲۶۴ -

۲۶۵ : ۲۶۶ : ۲۶۷ : ۲۶۸ : ۲۶۹ : ۲۷۰ -

۲۷۱ : ۲۷۲ : ۲۷۳ : ۲۷۴ : ۲۷۵ : ۲۷۶ -

۲۷۷ : ۲۷۸ : ۲۷۹ : ۲۸۰ : ۲۸۱ : ۲۸۲ -

۲۸۳ : ۲۸۴ : ۲۸۵ : ۲۸۶ : ۲۸۷ : ۲۸۸ -

۲۸۹ : ۲۹۰ : ۲۹۱ : ۲۹۲ : ۲۹۳ : ۲۹۴ -

۲۹۵ : ۲۹۶ : ۲۹۷ : ۲۹۸ : ۲۹۹ : ۳۰۰ -

۳۰۱ : ۳۰۲ : ۳۰۳ : ۳۰۴ : ۳۰۵ : ۳۰۶ -

۳۰۷ : ۳۰۸ : ۳۰۹ : ۳۱۰ : ۳۱۱ : ۳۱۲ -

۳۱۳ : ۳۱۴ : ۳۱۵ : ۳۱۶ : ۳۱۷ : ۳۱۸ -

۳۱۹ : ۳۲۰ : ۳۲۱ : ۳۲۲ : ۳۲۳ : ۳۲۴ -

۳۲۵ : ۳۲۶ : ۳۲۷ : ۳۲۸ : ۳۲۹ : ۳۳۰ -

۳۳۱ : ۳۳۲ : ۳۳۳ : ۳۳۴ : ۳۳۵ : ۳۳۶ -

۳۳۷ : ۳۳۸ : ۳۳۹ : ۳۴۰ : ۳۴۱ : ۳۴۲ -

۳۴۳ : ۳۴۴ : ۳۴۵ : ۳۴۶ : ۳۴۷ : ۳۴۸ -

۳۴۹ : ۳۵۰ : ۳۵۱ : ۳۵۲ : ۳۵۳ : ۳۵۴ -

۳۵۵ : ۳۵۶ : ۳۵۷ : ۳۵۸ : ۳۵۹ : ۳۶۰ -

۳۶۱ : ۳۶۲ : ۳۶۳ : ۳۶۴ : ۳۶۵ : ۳۶۶ -

۳۶۷ : ۳۶۸ : ۳۶۹ : ۳۷۰ : ۳۷۱ : ۳۷۲ -

۳۷۳ : ۳۷۴ : ۳۷۵ : ۳۷۶ : ۳۷۷ : ۳۷۸ -

۳۷۹ : ۳۸۰ : ۳۸۱ : ۳۸۲ : ۳۸۳ : ۳۸۴ -

۳۸۵ : ۳۸۶ : ۳۸۷ : ۳۸۸ : ۳۸۹ : ۳۹۰ -

۳۹۱ : ۳۹۲ : ۳۹۳ : ۳۹۴ : ۳۹۵ : ۳۹۶ -

۳۹۷ : ۳۹۸ : ۳۹۹ : ۴۰۰ : ۴۰۱ : ۴۰۲ -

۴۰۳ : ۴۰۴ : ۴۰۵ : ۴۰۶ : ۴۰۷ : ۴۰۸ -

۴۰۹ : ۴۱۰ : ۴۱۱ : ۴۱۲ : ۴۱۳ : ۴۱۴ -

۴۱۵ : ۴۱۶ : ۴۱۷ : ۴۱۸ : ۴۱۹ : ۴۲۰ -

۴۲۱ : ۴۲۲ : ۴۲۳ : ۴۲۴ : ۴۲۵ : ۴۲۶ -

۴۲۷ : ۴۲۸ : ۴۲۹ : ۴۳۰ : ۴۳۱ : ۴۳۲ -

۴۳۳ : ۴۳۴ : ۴۳۵ : ۴۳۶ : ۴۳۷ : ۴۳۸ -

۴۳۹ : ۴۴۰ : ۴۴۱ : ۴۴۲ : ۴۴۳ : ۴۴۴ -

۴۴۵ : ۴۴۶ : ۴۴۷ : ۴۴۸ : ۴۴۹ : ۴۵۰ -

۴۵۱ : ۴۵۲ : ۴۵۳ : ۴۵۴ : ۴۵۵ : ۴۵۶ -

۴۵۷ : ۴۵۸ : ۴۵۹ : ۴۶۰ : ۴۶۱ : ۴۶۲ -

۴۶۳ : ۴۶۴ : ۴۶۵ : ۴۶۶ : ۴۶۷ : ۴۶۸ -

۴۶۹ : ۴۷۰ : ۴۷۱ : ۴۷۲ : ۴۷۳ : ۴۷۴ -

۴۷۵ : ۴۷۶ : ۴۷۷ : ۴۷۸ : ۴۷۹ : ۴۸۰ -

۴۸۱ : ۴۸۲ : ۴۸۳ : ۴۸۴ : ۴۸۵ : ۴۸۶ -

۴۸۷ : ۴۸۸ : ۴۸۹ : ۴۹۰ : ۴۹۱ : ۴۹۲ -

۴۹۳ : ۴۹۴ : ۴۹۵ : ۴۹۶ : ۴۹۷ : ۴۹۸ -

۴۹۹ : ۵۰۰ : ۵۰۱ : ۵۰۲ : ۵۰۳ : ۵۰۴ -

۵۰۵ : ۵۰۶ : ۵۰۷ : ۵۰۸ : ۵۰۹ : ۵۱۰ -





- ۳۳۵ / ۳۳۵ / ۳۳۶ : شاعری  
کا مزاج : ۳۳۶-۳۳۹ : جماعت  
اہام ولزوم تالایزم : ۳۳۹ : زبان و  
زبان : ۳۴۱ / ۳۴۲ :  
۳۴۹ / ۳۵۵ / ۳۵۵ :  
۳۹۷ / ۵۰۵ / ۵۱۰ :  
۵۵۹ :  
بدلتی : ۳۶۲ :  
عبدالوہاب ہانسوی : ۳۸ : تصانیف  
۳۷۷ : اردو زبان کی پہلی لغت :  
تالیف کا سلسلہ : ۳۷۷-۳۷۸ : ۳۷۹ :  
۳۷۹ :  
عبدل : ۱۲۹ / ۱۶۳ / ۱۸۵ :  
۱۸۸ : شعر و شاعری کی اہمیت  
۱۹۱ / ۱۹۲ / ۱۹۳ :  
۲۱۹ : نام اور وطن : ۲۱۹ / ۲۲۰ :  
۲۵۱ / ۲۵۹ / ۲۶۵ :  
۲۸۳ / ۳۲۹ / ۳۳۱ :  
۵۸۸ :  
عباسی : عبداللہ : ۶۱۲ / ۶۲۳ :  
۶۱۵ :  
فخر : ۳۹۲ :  
عراق : ۳۷۲ :  
فرشی : انیسوار علی خان : اردو زبان کی  
پیدائش : ۷۰ :  
عرفی : ۳۱۲ / ۳۲۱ / ۵۵۸ :  
عزرائیل : ۳۱۶ / ۵۰۵ / ۶۲۲ :  
عزات : عبداللہ : ۳۳۰ / ۵۸۹ :  
۶۶۹ :

- غریز احمد : ۳۳۵ :  
غریز اللہ تنوکی (شیخ) : ۱۰۹ / ۹۸ :  
غریز ناصر : ۲۳۸ / ۲۳۹ :  
عشرق : ۳۷۷ :  
عشرق : ۳۳۳ :  
عشرق : عشق خان : ۶۰ :  
عطا لہجہوی : "سلا" عبدالحکیم : اردو  
شاعری : ۶۸۱ / ۶۸۵ :  
عطار (مثنوی "قطبہ شتری" کا  
ایک کردار) : ۳۳۸ :  
عطار : شیخ ارباب الدین : ۳۳۶ :  
عطارد : ۳۳۹ :  
عظمت اللہ خان : ۶۵۵ :  
عزاسی : ابوالفضل : ۳۳ / ۳۷ :  
۵۶ / ۵۷ / ۵۸ :  
۳۸۱ :  
علامہ الدین بدنی (ایس) : ۱۳۹ :  
علامہ الدین شعلی : ۱۱۲ / ۹۰ / ۹۳ :  
۱۰۳ / ۱۳۲ / ۱۳۸ :  
۱۵۱ / ۷۰ :  
علم اللہ عبد (شیخ) : ۲۶۳ :  
علی (حضرت) : ۱۱۹ / ۱۶۳ :  
۲۶۷ / ۲۶۸ / ۲۷۰ :  
۲۷۶ / ۲۷۷ / ۲۷۸ :  
۳۲۷ / ۳۲۸ / ۳۲۹ :  
۳۳۷ / ۳۳۸ / ۳۳۹ :  
۳۴۰ / ۳۴۱ / ۳۴۲ :  
۳۴۳ / ۳۴۴ / ۳۴۵ :  
۳۴۶ / ۳۴۷ / ۳۴۸ :  
۳۴۹ / ۳۵۰ / ۳۵۱ :  
۳۵۲ / ۳۵۳ / ۳۵۴ :  
۳۵۵ / ۳۵۶ / ۳۵۷ :  
۳۵۸ / ۳۵۹ / ۳۶۰ :  
۳۶۱ / ۳۶۲ / ۳۶۳ :  
۳۶۴ / ۳۶۵ / ۳۶۶ :  
۳۶۷ / ۳۶۸ / ۳۶۹ :  
۳۷۰ / ۳۷۱ / ۳۷۲ :  
۳۷۳ / ۳۷۴ / ۳۷۵ :  
۳۷۶ / ۳۷۷ / ۳۷۸ :  
۳۷۹ / ۳۸۰ / ۳۸۱ :  
۳۸۲ / ۳۸۳ / ۳۸۴ :  
۳۸۵ / ۳۸۶ / ۳۸۷ :  
۳۸۸ / ۳۸۹ / ۳۹۰ :  
۳۹۱ / ۳۹۲ / ۳۹۳ :  
۳۹۴ / ۳۹۵ / ۳۹۶ :  
۳۹۷ / ۳۹۸ / ۳۹۹ :  
۴۰۰ / ۴۰۱ / ۴۰۲ :  
۴۰۳ / ۴۰۴ / ۴۰۵ :  
۴۰۶ / ۴۰۷ / ۴۰۸ :  
۴۰۹ / ۴۱۰ / ۴۱۱ :  
۴۱۲ / ۴۱۳ / ۴۱۴ :  
۴۱۵ / ۴۱۶ / ۴۱۷ :  
۴۱۸ / ۴۱۹ / ۴۲۰ :  
۴۲۱ / ۴۲۲ / ۴۲۳ :  
۴۲۴ / ۴۲۵ / ۴۲۶ :  
۴۲۷ / ۴۲۸ / ۴۲۹ :  
۴۳۰ / ۴۳۱ / ۴۳۲ :  
۴۳۳ / ۴۳۴ / ۴۳۵ :  
۴۳۶ / ۴۳۷ / ۴۳۸ :  
۴۳۹ / ۴۴۰ / ۴۴۱ :  
۴۴۲ / ۴۴۳ / ۴۴۴ :  
۴۴۵ / ۴۴۶ / ۴۴۷ :  
۴۴۸ / ۴۴۹ / ۴۵۰ :  
۴۵۱ / ۴۵۲ / ۴۵۳ :  
۴۵۴ / ۴۵۵ / ۴۵۶ :  
۴۵۷ / ۴۵۸ / ۴۵۹ :  
۴۶۰ / ۴۶۱ / ۴۶۲ :  
۴۶۳ / ۴۶۴ / ۴۶۵ :  
۴۶۶ / ۴۶۷ / ۴۶۸ :  
۴۶۹ / ۴۷۰ / ۴۷۱ :  
۴۷۲ / ۴۷۳ / ۴۷۴ :  
۴۷۵ / ۴۷۶ / ۴۷۷ :  
۴۷۸ / ۴۷۹ / ۴۸۰ :  
۴۸۱ / ۴۸۲ / ۴۸۳ :  
۴۸۴ / ۴۸۵ / ۴۸۶ :  
۴۸۷ / ۴۸۸ / ۴۸۹ :  
۴۹۰ / ۴۹۱ / ۴۹۲ :  
۴۹۳ / ۴۹۴ / ۴۹۵ :  
۴۹۶ / ۴۹۷ / ۴۹۸ :  
۴۹۹ / ۵۰۰ / ۵۰۱ :  
۵۰۲ / ۵۰۳ / ۵۰۴ :  
۵۰۵ / ۵۰۶ / ۵۰۷ :  
۵۰۸ / ۵۰۹ / ۵۱۰ :  
۵۱۱ / ۵۱۲ / ۵۱۳ :  
۵۱۴ / ۵۱۵ / ۵۱۶ :  
۵۱۷ / ۵۱۸ / ۵۱۹ :  
۵۲۰ / ۵۲۱ / ۵۲۲ :  
۵۲۳ / ۵۲۴ / ۵۲۵ :  
۵۲۶ / ۵۲۷ / ۵۲۸ :  
۵۲۹ / ۵۳۰ / ۵۳۱ :  
۵۳۲ / ۵۳۳ / ۵۳۴ :  
۵۳۵ / ۵۳۶ / ۵۳۷ :  
۵۳۸ / ۵۳۹ / ۵۴۰ :  
۵۴۱ / ۵۴۲ / ۵۴۳ :  
۵۴۴ / ۵۴۵ / ۵۴۶ :  
۵۴۷ / ۵۴۸ / ۵۴۹ :  
۵۵۰ / ۵۵۱ / ۵۵۲ :  
۵۵۳ / ۵۵۴ / ۵۵۵ :  
۵۵۶ / ۵۵۷ / ۵۵۸ :  
۵۵۹ / ۵۶۰ / ۵۶۱ :  
۵۶۲ / ۵۶۳ / ۵۶۴ :  
۵۶۵ / ۵۶۶ / ۵۶۷ :  
۵۶۸ / ۵۶۹ / ۵۷۰ :  
۵۷۱ / ۵۷۲ / ۵۷۳ :  
۵۷۴ / ۵۷۵ / ۵۷۶ :  
۵۷۷ / ۵۷۸ / ۵۷۹ :  
۵۸۰ / ۵۸۱ / ۵۸۲ :  
۵۸۳ / ۵۸۴ / ۵۸۵ :  
۵۸۶ / ۵۸۷ / ۵۸۸ :  
۵۸۹ / ۵۹۰ / ۵۹۱ :  
۵۹۲ / ۵۹۳ / ۵۹۴ :  
۵۹۵ / ۵۹۶ / ۵۹۷ :  
۵۹۸ / ۵۹۹ / ۶۰۰ :  
۶۰۱ / ۶۰۲ / ۶۰۳ :  
۶۰۴ / ۶۰۵ / ۶۰۶ :  
۶۰۷ / ۶۰۸ / ۶۰۹ :  
۶۱۰ / ۶۱۱ / ۶۱۲ :  
۶۱۳ / ۶۱۴ / ۶۱۵ :  
۶۱۶ / ۶۱۷ / ۶۱۸ :  
۶۱۹ / ۶۲۰ / ۶۲۱ :  
۶۲۲ / ۶۲۳ / ۶۲۴ :  
۶۲۵ / ۶۲۶ / ۶۲۷ :  
۶۲۸ / ۶۲۹ / ۶۳۰ :  
۶۳۱ / ۶۳۲ / ۶۳۳ :  
۶۳۴ / ۶۳۵ / ۶۳۶ :  
۶۳۷ / ۶۳۸ / ۶۳۹ :  
۶۴۰ / ۶۴۱ / ۶۴۲ :  
۶۴۳ / ۶۴۴ / ۶۴۵ :  
۶۴۶ / ۶۴۷ / ۶۴۸ :  
۶۴۹ / ۶۵۰ / ۶۵۱ :  
۶۵۲ / ۶۵۳ / ۶۵۴ :  
۶۵۵ / ۶۵۶ / ۶۵۷ :  
۶۵۸ / ۶۵۹ / ۶۶۰ :  
۶۶۱ / ۶۶۲ / ۶۶۳ :  
۶۶۴ / ۶۶۵ / ۶۶۶ :  
۶۶۷ / ۶۶۸ / ۶۶۹ :  
۶۷۰ / ۶۷۱ / ۶۷۲ :  
۶۷۳ / ۶۷۴ / ۶۷۵ :  
۶۷۶ / ۶۷۷ / ۶۷۸ :  
۶۷۹ / ۶۸۰ / ۶۸۱ :  
۶۸۲ / ۶۸۳ / ۶۸۴ :  
۶۸۵ / ۶۸۶ / ۶۸۷ :  
۶۸۸ / ۶۸۹ / ۶۹۰ :  
۶۹۱ / ۶۹۲ / ۶۹۳ :  
۶۹۴ / ۶۹۵ / ۶۹۶ :  
۶۹۷ / ۶۹۸ / ۶۹۹ :  
۷۰۰ / ۷۰۱ / ۷۰۲ :  
۷۰۳ / ۷۰۴ / ۷۰۵ :  
۷۰۶ / ۷۰۷ / ۷۰۸ :  
۷۰۹ / ۷۱۰ / ۷۱۱ :  
۷۱۲ / ۷۱۳ / ۷۱۴ :  
۷۱۵ / ۷۱۶ / ۷۱۷ :  
۷۱۸ / ۷۱۹ / ۷۲۰ :  
۷۲۱ / ۷۲۲ / ۷۲۳ :  
۷۲۴ / ۷۲۵ / ۷۲۶ :  
۷۲۷ / ۷۲۸ / ۷۲۹ :  
۷۳۰ / ۷۳۱ / ۷۳۲ :  
۷۳۳ / ۷۳۴ / ۷۳۵ :  
۷۳۶ / ۷۳۷ / ۷۳۸ :  
۷۳۹ / ۷۴۰ / ۷۴۱ :  
۷۴۲ / ۷۴۳ / ۷۴۴ :  
۷۴۵ / ۷۴۶ / ۷۴۷ :  
۷۴۸ / ۷۴۹ / ۷۵۰ :  
۷۵۱ / ۷۵۲ / ۷۵۳ :  
۷۵۴ / ۷۵۵ / ۷۵۶ :  
۷۵۷ / ۷۵۸ / ۷۵۹ :  
۷۶۰ / ۷۶۱ / ۷۶۲ :  
۷۶۳ / ۷۶۴ / ۷۶۵ :  
۷۶۶ / ۷۶۷ / ۷۶۸ :  
۷۶۹ / ۷۷۰ / ۷۷۱ :  
۷۷۲ / ۷۷۳ / ۷۷۴ :  
۷۷۵ / ۷۷۶ / ۷۷۷ :  
۷۷۸ / ۷۷۹ / ۷۸۰ :  
۷۸۱ / ۷۸۲ / ۷۸۳ :  
۷۸۴ / ۷۸۵ / ۷۸۶ :  
۷۸۷ / ۷۸۸ / ۷۸۹ :  
۷۹۰ / ۷۹۱ / ۷۹۲ :  
۷۹۳ / ۷۹۴ / ۷۹۵ :  
۷۹۶ / ۷۹۷ / ۷۹۸ :  
۷۹۹ / ۸۰۰ / ۸۰۱ :  
۸۰۲ / ۸۰۳ / ۸۰۴ :  
۸۰۵ / ۸۰۶ / ۸۰۷ :  
۸۰۸ / ۸۰۹ / ۸۱۰ :  
۸۱۱ / ۸۱۲ / ۸۱۳ :  
۸۱۴ / ۸۱۵ / ۸۱۶ :  
۸۱۷ / ۸۱۸ / ۸۱۹ :  
۸۲۰ / ۸۲۱ / ۸۲۲ :  
۸۲۳ / ۸۲۴ / ۸۲۵ :  
۸۲۶ / ۸۲۷ / ۸۲۸ :  
۸۲۹ / ۸۳۰ / ۸۳۱ :  
۸۳۲ / ۸۳۳ / ۸۳۴ :  
۸۳۵ / ۸۳۶ / ۸۳۷ :  
۸۳۸ / ۸۳۹ / ۸۴۰ :  
۸۴۱ / ۸۴۲ / ۸۴۳ :  
۸۴۴ / ۸۴۵ / ۸۴۶ :  
۸۴۷ / ۸۴۸ / ۸۴۹ :  
۸۵۰ / ۸۵۱ / ۸۵۲ :  
۸۵۳ / ۸۵۴ / ۸۵۵ :  
۸۵۶ / ۸۵۷ / ۸۵۸ :  
۸۵۹ / ۸۶۰ / ۸۶۱ :  
۸۶۲ / ۸۶۳ / ۸۶۴ :  
۸۶۵ / ۸۶۶ / ۸۶۷ :  
۸۶۸ / ۸۶۹ / ۸۷۰ :  
۸۷۱ / ۸۷۲ / ۸۷۳ :  
۸۷۴ / ۸۷۵ / ۸۷۶ :  
۸۷۷ / ۸۷۸ / ۸۷۹ :  
۸۸۰ / ۸۸۱ / ۸۸۲ :  
۸۸۳ / ۸۸۴ / ۸۸۵ :  
۸۸۶ / ۸۸۷ / ۸۸۸ :  
۸۸۹ / ۸۹۰ / ۸۹۱ :  
۸۹۲ / ۸۹۳ / ۸۹۴ :  
۸۹۵ / ۸۹۶ / ۸۹۷ :  
۸۹۸ / ۸۹۹ / ۹۰۰ :  
۹۰۱ / ۹۰۲ / ۹۰۳ :  
۹۰۴ / ۹۰۵ / ۹۰۶ :  
۹۰۷ / ۹۰۸ / ۹۰۹ :  
۹۱۰ / ۹۱۱ / ۹۱۲ :  
۹۱۳ / ۹۱۴ / ۹۱۵ :  
۹۱۶ / ۹۱۷ / ۹۱۸ :  
۹۱۹ / ۹۲۰ / ۹۲۱ :  
۹۲۲ / ۹۲۳ / ۹۲۴ :  
۹۲۵ / ۹۲۶ / ۹۲۷ :  
۹۲۸ / ۹۲۹ / ۹۳۰ :  
۹۳۱ / ۹۳۲ / ۹۳۳ :  
۹۳۴ / ۹۳۵ / ۹۳۶ :  
۹۳۷ / ۹۳۸ / ۹۳۹ :  
۹۴۰ / ۹۴۱ / ۹۴۲ :  
۹۴۳ / ۹۴۴ / ۹۴۵ :  
۹۴۶ / ۹۴۷ / ۹۴۸ :  
۹۴۹ / ۹۵۰ / ۹۵۱ :  
۹۵۲ / ۹۵۳ / ۹۵۴ :  
۹۵۵ / ۹۵۶ / ۹۵۷ :  
۹۵۸ / ۹۵۹ / ۹۶۰ :  
۹۶۱ / ۹۶۲ / ۹۶۳ :  
۹۶۴ / ۹۶۵ / ۹۶۶ :  
۹۶۷ / ۹۶۸ / ۹۶۹ :  
۹۷۰ / ۹۷۱ / ۹۷۲ :  
۹۷۳ / ۹۷۴ / ۹۷۵ :  
۹۷۶ / ۹۷۷ / ۹۷۸ :  
۹۷۹ / ۹۸۰ / ۹۸۱ :  
۹۸۲ / ۹۸۳ / ۹۸۴ :  
۹۸۵ / ۹۸۶ / ۹۸۷ :  
۹۸۸ / ۹۸۹ / ۹۹۰ :  
۹۹۱ / ۹۹۲ / ۹۹۳ :  
۹۹۴ / ۹۹۵ / ۹۹۶ :  
۹۹۷ / ۹۹۸ / ۹۹۹ :  
۱۰۰۰ / ۱۰۰۱ / ۱۰۰۲ :  
۱۰۰۳ / ۱۰۰۴ / ۱۰۰۵ :  
۱۰۰۶ / ۱۰۰۷ / ۱۰۰۸ :  
۱۰۰۹ / ۱۰۱۰ / ۱۰۱۱ :  
۱۰۱۲ / ۱۰۱۳ / ۱۰۱۴ :  
۱۰۱۵ / ۱۰۱۶ / ۱۰۱۷ :  
۱۰۱۸ / ۱۰۱۹ / ۱۰۲۰ :  
۱۰۲۱ / ۱۰۲۲ / ۱۰۲۳ :  
۱۰۲۴ / ۱۰۲۵ / ۱۰۲۶ :  
۱۰۲۷ / ۱۰۲۸ / ۱۰۲۹ :  
۱۰۳۰ / ۱۰۳۱ / ۱۰۳۲ :  
۱۰۳۳ / ۱۰۳۴ / ۱۰۳۵ :  
۱۰۳۶ / ۱۰۳۷ / ۱۰۳۸ :  
۱۰۳۹ / ۱۰۴۰ / ۱۰۴۱ :  
۱۰۴۲ / ۱۰۴۳ / ۱۰۴۴ :  
۱۰۴۵ / ۱۰۴۶ / ۱۰۴۷ :  
۱۰۴۸ / ۱۰۴۹ / ۱۰۵۰ :  
۱۰۵۱ / ۱۰۵۲ / ۱۰۵۳ :  
۱۰۵۴ / ۱۰۵۵ / ۱۰۵۶ :  
۱۰۵۷ / ۱۰۵۸ / ۱۰۵۹ :  
۱۰۶۰ / ۱۰۶۱ / ۱۰۶۲ :  
۱۰۶۳ / ۱۰۶۴ / ۱۰۶۵ :  
۱۰۶۶ / ۱۰۶۷ / ۱۰۶۸ :  
۱۰۶۹ / ۱۰۷۰ / ۱۰۷۱ :  
۱۰۷۲ / ۱۰۷۳ / ۱۰۷۴ :  
۱۰۷۵ / ۱۰۷۶ / ۱۰۷۷ :  
۱۰۷۸ / ۱۰۷۹ / ۱۰۸۰ :  
۱۰۸۱ / ۱۰۸۲ / ۱۰۸۳ :  
۱۰۸۴ / ۱۰۸۵ / ۱۰۸۶ :  
۱۰۸۷ / ۱۰۸۸ / ۱۰۸۹ :  
۱۰۹۰ / ۱۰۹۱ / ۱۰۹۲ :  
۱۰۹۳ / ۱۰۹۴ / ۱۰۹۵ :  
۱۰۹۶ / ۱۰۹۷ / ۱۰۹۸ :  
۱۰۹۹ / ۱۱۰۰ / ۱۱۰۱ :  
۱۱۰۲ / ۱۱۰۳ / ۱۱۰۴ :  
۱۱۰۵ / ۱۱۰۶ / ۱۱۰۷ :  
۱۱۰۸ / ۱۱۰۹ / ۱۱۱۰ :  
۱۱۱۱ / ۱۱۱۲ / ۱۱۱۳ :  
۱۱۱۴ / ۱۱۱۵ / ۱۱۱۶ :  
۱۱۱۷ / ۱۱۱۸ / ۱۱۱۹ :  
۱۱۲۰ / ۱۱۲۱ / ۱۱۲۲ :  
۱۱۲۳ / ۱۱۲۴ / ۱۱۲۵ :  
۱۱۲۶ / ۱۱۲۷ / ۱۱۲۸ :  
۱۱۲۹ / ۱۱۳۰ / ۱۱۳۱ :  
۱۱۳۲ / ۱۱۳۳ / ۱۱۳۴ :  
۱۱۳۵ / ۱۱۳۶ / ۱۱۳۷ :  
۱۱۳۸ / ۱۱۳۹ / ۱۱۴۰ :  
۱۱۴۱ / ۱۱۴۲ / ۱۱۴۳ :  
۱۱۴۴ / ۱۱۴۵ / ۱۱۴۶ :  
۱۱۴۷ / ۱۱۴۸ / ۱۱۴۹ :  
۱۱۵۰ / ۱۱۵۱ / ۱۱۵۲ :  
۱۱۵۳ / ۱۱۵۴ / ۱۱۵۵ :  
۱۱۵۶ / ۱۱۵۷ / ۱۱۵۸ :  
۱۱۵۹ / ۱۱۶۰ / ۱۱۶۱ :  
۱۱۶۲ / ۱۱۶۳ / ۱۱۶۴ :  
۱۱۶۵ / ۱۱۶۶ / ۱۱۶۷ :  
۱۱۶۸ / ۱۱۶۹ / ۱۱۷۰ :  
۱۱۷۱ / ۱۱۷۲ / ۱۱۷۳ :  
۱۱۷۴ / ۱۱۷۵ / ۱۱۷۶ :  
۱۱۷۷ / ۱۱۷۸ / ۱۱۷۹ :  
۱۱۸۰ / ۱۱۸۱ / ۱۱۸۲ :  
۱۱۸۳ / ۱۱۸۴ / ۱۱۸۵ :  
۱۱۸۶ / ۱۱۸۷ / ۱۱۸۸ :  
۱۱۸۹ / ۱۱۹۰ / ۱۱۹۱ :  
۱۱۹۲ / ۱۱۹۳ / ۱۱۹۴ :  
۱۱۹۵ / ۱۱۹۶ / ۱۱۹۷ :  
۱۱۹۸ / ۱۱۹۹ / ۱۲۰۰ :  
۱۲۰۱ / ۱۲۰۲ / ۱۲۰۳ :  
۱۲۰۴ / ۱۲۰۵ / ۱۲۰۶ :  
۱۲۰۷ / ۱۲۰۸ / ۱۲۰۹ :  
۱۲۱۰ / ۱۲۱۱ / ۱۲۱۲ :  
۱۲۱۳ / ۱۲۱۴ / ۱۲۱۵ :  
۱۲۱۶ / ۱۲۱۷ / ۱۲۱۸ :  
۱۲۱۹ / ۱۲۲۰ / ۱۲۲۱ :  
۱۲۲۲ / ۱۲۲۳ / ۱۲۲۴ :  
۱۲۲۵ / ۱۲۲۶ / ۱۲۲۷ :  
۱۲۲۸ / ۱۲۲۹ / ۱۲۳۰ :  
۱۲۳۱ / ۱۲۳۲ / ۱۲۳۳ :  
۱۲۳۴ / ۱۲۳۵ / ۱۲۳۶ :  
۱۲۳۷ / ۱۲۳۸ / ۱۲۳۹ :  
۱۲۴۰ / ۱۲۴۱ / ۱۲۴۲ :  
۱۲۴۳ / ۱۲۴۴ / ۱۲۴۵ :  
۱۲۴۶ / ۱۲۴۷ / ۱۲۴۸ :  
۱۲۴۹ / ۱۲۵۰ / ۱۲۵۱ :  
۱۲۵۲ / ۱۲۵۳ / ۱۲۵۴ :  
۱۲۵۵ / ۱۲۵۶ / ۱۲۵۷ :  
۱۲۵۸ / ۱۲۵۹ / ۱۲۶۰ :  
۱۲۶۱ / ۱۲۶۲ / ۱۲۶۳ :  
۱۲۶۴ / ۱۲۶۵ / ۱۲۶۶ :  
۱۲۶۷ / ۱۲۶۸ / ۱۲۶۹ :  
۱۲۷۰ / ۱۲۷۱ / ۱۲۷۲ :  
۱۲۷۳ / ۱۲۷۴ / ۱۲۷۵ :  
۱۲۷۶ / ۱۲۷۷ / ۱۲۷۸ :  
۱۲۷۹ / ۱۲۸۰ / ۱۲۸۱ :  
۱۲۸۲ / ۱۲۸۳ / ۱۲۸۴ :  
۱۲۸۵ / ۱۲۸۶ / ۱۲۸۷ :  
۱۲۸۸ / ۱۲۸۹ / ۱۲۹۰ :  
۱۲۹۱ / ۱۲۹۲ / ۱۲۹۳ :  
۱۲۹۴ / ۱۲۹۵ / ۱۲۹۶ :  
۱۲۹۷ / ۱۲۹۸ / ۱۲۹۹ :  
۱۳۰۰ / ۱۳۰۱ / ۱۳۰۲ :  
۱۳۰۳ / ۱۳۰۴ / ۱۳۰۵ :  
۱۳۰۶ / ۱۳۰۷ / ۱۳۰۸ :  
۱۳۰۹ / ۱۳۱۰ / ۱۳۱۱ :  
۱۳۱۲ / ۱۳۱۳ / ۱۳۱۴ :  
۱۳۱۵ / ۱۳۱۶ / ۱۳۱۷ :  
۱۳۱۸ / ۱۳۱۹ / ۱۳۲۰ :  
۱۳۲۱ / ۱۳۲۲ / ۱۳۲۳ :  
۱۳۲۴ / ۱۳۲۵ / ۱۳۲۶ :  
۱۳۲۷ / ۱۳۲۸ / ۱۳۲۹ :  
۱۳۳۰ / ۱۳۳۱ / ۱۳۳۲ :  
۱۳۳۳ / ۱۳۳۴ / ۱۳۳۵ :  
۱۳۳۶ / ۱۳۳۷ / ۱۳۳۸ :  
۱۳۳۹ / ۱۳۴۰ / ۱۳۴۱ :  
۱۳۴۲ / ۱۳۴۳ / ۱۳۴۴ :  
۱۳۴۵ / ۱۳۴۶ / ۱۳۴۷ :  
۱۳۴۸ / ۱۳۴۹ / ۱۳۵۰ :  
۱۳۵۱ / ۱۳۵۲ / ۱۳۵۳ :  
۱۳۵۴ / ۱۳۵۵ / ۱۳۵۶ :  
۱۳۵۷ / ۱۳۵۸ / ۱۳۵۹ :  
۱۳۶۰ / ۱۳۶۱ / ۱۳۶۲ :  
۱۳۶۳ / ۱۳۶۴ / ۱۳۶۵ :  
۱۳۶۶ / ۱۳۶۷ / ۱۳۶۸ :  
۱۳۶۹ / ۱۳۷۰ / ۱۳۷۱ :  
۱۳۷۲ / ۱۳۷۳ / ۱۳۷۴ :  
۱۳۷۵ / ۱۳۷۶ / ۱۳۷۷ :  
۱۳۷۸ / ۱۳۷۹ / ۱۳۸۰ :  
۱۳۸۱ / ۱۳۸۲ / ۱۳۸۳ :  
۱۳۸۴ / ۱۳۸۵ / ۱۳۸۶ :  
۱۳۸۷ / ۱۳۸۸ / ۱۳۸۹ :  
۱۳۹۰ / ۱۳۹۱ / ۱۳۹۲ :  
۱۳۹۳ / ۱۳۹۴ / ۱۳۹۵ :  
۱۳۹۶ / ۱۳۹۷ / ۱۳۹۸ :  
۱۳۹۹ / ۱۴۰۰ / ۱۴۰۱ :  
۱۴۰۲ / ۱۴۰۳ / ۱۴۰۴ :  
۱۴۰۵ / ۱۴۰۶ / ۱۴۰۷ :  
۱۴۰۸ / ۱۴۰۹ / ۱۴۱۰ :  
۱۴۱۱ / ۱۴۱۲ / ۱۴۱۳ :  
۱۴۱۴ / ۱۴۱۵ / ۱۴۱۶ :  
۱۴۱۷ / ۱۴۱۸ / ۱۴۱۹ :  
۱۴۲۰ / ۱۴۲۱ / ۱۴۲۲ :  
۱۴۲۳ / ۱۴۲۴ / ۱۴۲۵ :  
۱۴۲۶ / ۱۴۲۷ / ۱۴۲۸ :  
۱۴۲۹ / ۱۴۳۰ / ۱۴۳۱ :  
۱۴۳۲ / ۱۴۳۳ / ۱۴۳۴ :  
۱۴۳۵ / ۱۴۳۶ / ۱۴۳۷ :  
۱۴۳۸ / ۱۴۳۹ / ۱۴۴۰ :  
۱۴۴۱ / ۱۴۴۲ / ۱۴۴۳ :  
۱۴۴۴ / ۱۴۴۵ / ۱۴۴۶ :  
۱۴۴۷ / ۱۴۴۸ / ۱۴۴۹ :  
۱۴۵۰ / ۱۴۵۱ / ۱۴۵۲ :  
۱۴۵۳ / ۱۴۵۴ / ۱۴۵۵ :  
۱۴۵۶ / ۱۴۵۷ / ۱۴۵۸ :  
۱۴۵۹ / ۱۴۶۰ / ۱۴۶۱ :  
۱۴۶۲ / ۱۴۶۳ / ۱۴۶۴ :  
۱۴۶۵ / ۱۴۶۶ / ۱۴۶۷ :  
۱۴۶۸ / ۱۴۶۹ / ۱۴۷۰ :  
۱۴۷۱ / ۱۴۷۲ / ۱۴۷۳ :  
۱۴۷۴ / ۱۴۷۵ / ۱۴۷۶ :  
۱۴۷۷ / ۱۴۷۸ / ۱۴۷۹ :  
۱۴۸۰ / ۱۴۸۱ / ۱۴۸۲ :  
۱۴۸۳ / ۱۴۸۴ / ۱۴۸۵ :  
۱۴۸۶ / ۱۴۸۷ / ۱۴۸۸ :  
۱۴۸۹ / ۱۴۹۰ / ۱۴۹۱ :  
۱۴۹۲ / ۱۴۹۳ / ۱۴۹۴ :  
۱۴۹۵ / ۱۴۹۶ / ۱۴۹۷ :  
۱۴۹۸ / ۱۴۹۹ / ۱۵۰۰ :  
۱۵۰۱ / ۱۵۰۲ / ۱۵۰۳ :  
۱۵۰۴ / ۱۵۰۵ / ۱۵





- کلیف، خدائے خان : ۶۶۵ -  
 کمال الدین بیابانی (شاه) : ۱۶۷ -  
 کمال خجندی : ۳۸۳، ۳۸۶ -  
 کمال محمد تنیستانی : ۱۲۰، ۱۲۱ -  
 ۱۲۳، ۱۲۴ -  
 کمر، مرزا مقل : ۵۸۳ -  
 کنہو کرن : ۶۵۵ -  
 کنولہ : ۳۱۵ -  
 کنہیا : (دیکھیے کرشن مہاراج) -  
 کوچک ولی (شاه) : ۱۵۲، ۱۵۳ -  
 کوکب ولد عمر خان : ۶۲ -  
 کویم داس : ۵۵۲ -  
 کینی، ہنٹل برج سون دھاتریہ : ۱۰ -  
 ۵۹۶، ۵۹۷، ۶۱۳ -  
**ک**  
 کجرات کے خواجہ مخیر : (دیکھیے  
 قاضی محمود دریائی) -  
 گرو نانک : ۴۲، کلام ۴۸-۴۸  
 ۴۹، سلطان پور : ۴۹، ۵۰، ۵۱  
 ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۵۸۹، ۱۶۱، ۱۶۱۱  
 ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۲۱، ۶۲۲ -  
 گرہرسن : ۴۰۹، ۷ -  
 گرین شیلڈ : آر - ایس : ۴۴۴ -  
 گل اقام (مثنوی "پیرام و گل اقام"  
 کی بیرونی) : ۵۰۹ -  
 گل بکالی : ۴۴۶ -  
 گل چہرہ ("خاور نامہ" کا ایک کردار) :  
 ۲۶۸ -

- گلشن، شاہ سداقت : ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲  
 ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۸، ۵۵۶ -  
 گکرائسٹ : ۳۸۱ -  
 گل محمد (خلیفہ) : دیوان کی تفویض  
 ۶۸۱ -  
 گلزار ("خاور نامہ" کا ایک کردار) :  
 ۲۶۸ -  
 گنج شکر : (دیکھیے بابا لریہ الدین  
 محمود گنج شکر) -  
 گنگ بھٹ : ۶۵۷ -  
 گنیش : ۲۱۷ -  
 گوہند رام : ۳۳ -  
 گوہند لال : ۵۵۶ -  
 گوہال (فضل بانی ہی کا پندری نام) :  
 ۶۳ -  
 گوتم بدھ (مہاتما) : ۹۷۰ -  
 گورکو نالہ (بابا) : ۶۰۰ -  
 گوری : ۳۱۵ -  
 گور : ۲۸۳ -

## ل

- لالا : ۳۱۵ -  
 لالہ : ۳۱۵ -  
 لالہ : ۳۴۴ -  
 لالی : ۳۶۷ -  
 لوہسن : ۶۵۵ -  
 لوہسن دیوی : ۲۱۶ -  
 لورک (مثنوی "سینا ستوتی" کا ایک  
 کردار) : ۴۴۳، ۴۴۵، ۴۴۷ -

- لعلی : ۱۱۶، ۲۵۰، ۲۶۲ -  
 ۳۰۵، ۶۵۲ -  
 لونگ لینڈ : ۵۸۲ -  
**م**  
 مالل دہلوی : میر جدی : اردو زبان  
 کے معنی میں لفظ "اردو" کا استعمال  
 ۶۶۳، ۶۶۶ -  
 مبارز خان : ۳۸، ۶۱۹ -  
 مٹی لال : ۵۳۴ -  
 مہین : میر سیدی : ۵۸۳ -  
 مجاز لکھنوی : ۵۶۹ -  
 محمد الق باقی : ۶۶۹، ۶۶۵، ۷۰۱ -  
 میری بیجاپوری : ۴۴۵ -  
 مہروی : ۱۱۶، ۱۱۷، ۲۵۰ -  
 ۲۶۲، ۲۶۳، ۳۰۵، ۴۳۷ -  
 ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸ -  
 محب : ۵۱۰ -  
 محبوب : ۴۱۵ -  
 محبوب عالم (شیخ) : ۸۰ -  
 محبوب عالم (مثنوی) : ۵۹۸ -  
 محبوب عالم (مثنوی) : ۶۵۶ -  
 محسن کا کوردی : ۴۲۵ -  
 محمد (حضرت) : ۳۶، ۴۵، ۱۱۶ -  
 ۱۱۰، ۱۱۳، ۱۱۹، ۱۲۸ -  
 ۱۲۲، ۱۲۳، ۲۰۷، ۲۱۷ -  
 ۲۵۶، ۲۶۸، ۲۶۹ -  
 ۳۱۸، ۳۶۸، ۳۷۰، ۳۷۳ -  
 ۳۷۵، ۳۸۶، ۳۹۳، ۴۰۴ -  
 ۴۱۵، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۶۹ -

- ۴۹۷، ۵۰۱، ۵۱۱، ۵۱۸ -  
 ۵۲۰، ۶۴۷، ۶۶۲ -  
 محمد بن حبیبہ (شیخ) : ۴۶۸ -  
 محمد بن لاسم : ۱۱، ۱۲، ۱۶۲ -  
 ۱۶۴، ۱۶۸، ۱۶۹ -  
 محمد ابراہیم (مثنوی) : ۵۲۴، ۵۲۵ -  
 محمد احمد لاہوری : ۶۶۸ -  
 محمد الفضل لاہوری (شیخ) : ۶۶۶، ۶۶۸ -  
 محمد اکبر حسینی (مید) : ۱۶۰ -  
 محمد اکرام چغتائی : ۵۲۶، ۶۴۳ -  
 محمد امین (میرزا) : ۳۸۳ -  
 محمد امین عباسی : ۳۰، ۳۱ -  
 محمد امین گجراتی : ۴۵۹ -  
 محمد باقر : ۵۲۷ -  
 محمد تھانی (سلطان) : ۱۱، ۱۲، ۱۳ -  
 ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۸ -  
 ۶۷۴، ۶۷۷، ۷۰۱ -  
 محمد تقی (مید) : ۵۳۳، ۵۳۴ -  
 محمد جان : ۶۵۰ -  
 محمد جانی (شیخ) : ۶۵۰ -  
 محمد حقیق : ۵۱۳ -  
 محمد سرراز عباسی : اردو کلام ۶۶۱ -  
 محمد شاہ بادشاہ غازی : ۵۴۴ -  
 محمد شاہ حسینی : ۱۸۲ -  
 محمد شریف وقوی ("ملا") : ۳۸۳ -  
 محمد عادل شاہ (سلطان) : ۱۸۸، ۱۹۲ -  
 ۱۹۳، ۱۹۴ -  
 ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷ -  
 ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰ -  
 ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳ -  
 ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶ -



۱۶۷۵، ۱۶۸۳، ۱۶۹۵، ۱۶۸۱  
- ۲۸۱، ۲۸۴، ۲۹۵، ۳۱۹ -  
قد حاجم برهان پوری : ۱۳۲ -  
قد عیدل (خواجه) : ۳۳۳ -  
قد علی بن حاجز : ۲۷۷ -  
قد علی سامانی (شاه) : ۱۹۰ -  
قد عولی : ۲۳، ۶۱۳ -  
قد خوث بالوی : ۶۵۰ -  
قد محبت گوالیری (شیخ) : ۱۰۰ -  
قد فاضل (میر) ابن میر صفائی :  
۶۷۸ -  
قد فاضل الدین بالوی : ۳۶، ۱۰۳۶، ۱۰۳۸  
میر اردو کی ترویج : ۶۳۷، ۱۶۳۸  
۶۳۹ -  
قد فتح بلخی : ۱۳۳ -  
قد قطب شاه : ۳۶۱، ۳۶۵، ۳۶۷، ۳۸۳  
۳۸۵، ۳۸۶ -  
قد قلی قطب شاه : ۱۳۳، ۱۳۸  
۱۹۵، ۲۱۳، ۲۱۹، ۲۲۷، ۲۳۵، ۲۳۸،  
۲۴۱، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۸۳، ۲۸۵، ۲۹۵،  
۳۸۳، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۹، ۳۹۵،  
۳۹۸، ۴۰۱، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۱۰ -  
اردو زبان کا پہلا صاحب دیوان  
شاعر و امیر شہر قلعن : ۳۱ -  
امیر غنظ افغان سفیر بین  
الملک آزادی : ۳۰۳، دلچسپی کے دو  
سرگزشت۔ دہلی اور عشق : ۳۰۳،  
پارناک : ۳۰۵، تصور عشق : ۳۰۵

ہندوی جاہلی تصوف ۱۱۷ -  
 ۱۱۸، شاعری کا محرک عشق  
 ۱۱۸ - ۱۲۰، حافظ سے نفی  
 قرب: ۱۲۰، گوند شعرا میں مقام  
 ۱۲۱ - ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴،  
 ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸،  
 ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲،  
 ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶،  
 ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰،  
 ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴،  
 ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸،  
 ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲،  
 ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶،  
 ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰،  
 ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴،  
 ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸،  
 ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲،  
 ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶،  
 ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰،  
 ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴،  
 ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸،  
 ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲،  
 ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶،  
 ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۰،  
 ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴،  
 ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸،  
 ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲،  
 ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶،  
 ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰،  
 ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴،  
 ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸،  
 ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲،  
 ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶،  
 ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰،  
 ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴،  
 ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸،  
 ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲،  
 ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶،  
 ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰،  
 ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴،  
 ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸،  
 ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲،  
 ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶،  
 ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰،  
 ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴،  
 ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸،  
 ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲،  
 ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶،  
 ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰،  
 ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴،  
 ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸،  
 ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲،  
 ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶،  
 ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰،  
 ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴،  
 ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸،  
 ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲،  
 ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶،  
 ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰،  
 ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴،  
 ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸،  
 ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲،  
 ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶،  
 ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰،  
 ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴،  
 ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸،  
 ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲،  
 ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶،  
 ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰،  
 ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴،  
 ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸،  
 ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲،  
 ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶،  
 ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰،  
 ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴،  
 ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸،  
 ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲،  
 ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶،  
 ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰،  
 ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴،  
 ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸،  
 ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲،  
 ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶،  
 ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰،  
 ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴،  
 ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸،  
 ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲،  
 ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶،  
 ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰،  
 ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴،  
 ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸،  
 ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲،  
 ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶،  
 ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰،  
 ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴،  
 ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸،  
 ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲،  
 ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶،  
 ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰،  
 ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴،  
 ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸،  
 ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲،  
 ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶،  
 ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰،  
 ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴،  
 ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸،  
 ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲،  
 ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶،  
 ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰،  
 ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴،  
 ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸،  
 ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲،  
 ۵۵۳، ۵

۱.۱ مجموعہٴ کلام ۱۴.۲ زبان  
و زبان ۱.۳ اردو ناول میں  
ایک نیا رجحان ۲۰۰۵ - ۲۰۹  
۱۰۱ ۱۰۱ ۱۱۵ ۱۲۳ ۱۲۴  
۱۲۳ ۱۲۴ ۱۲۵ ۱۲۶ ۱۲۷  
۱۲۸ ۱۲۹ ۱۳۰ ۱۳۱ ۱۳۲  
۱۳۳ ۱۳۴ ۱۳۵ ۱۳۶ ۱۳۷  
۱۳۸ ۱۳۹ ۱۴۰ ۱۴۱ ۱۴۲  
۱۴۳ ۱۴۴ ۱۴۵ ۱۴۶ ۱۴۷  
۱۴۸ ۱۴۹ ۱۵۰ ۱۵۱ ۱۵۲  
۱۵۳ ۱۵۴ ۱۵۵ ۱۵۶ ۱۵۷  
۱۵۸ ۱۵۹ ۱۶۰ ۱۶۱ ۱۶۲  
۱۶۳ ۱۶۴ ۱۶۵ ۱۶۶ ۱۶۷  
۱۶۸ ۱۶۹ ۱۷۰ ۱۷۱ ۱۷۲  
۱۷۳ ۱۷۴ ۱۷۵ ۱۷۶ ۱۷۷  
۱۷۸ ۱۷۹ ۱۸۰ ۱۸۱ ۱۸۲  
۱۸۳ ۱۸۴ ۱۸۵ ۱۸۶ ۱۸۷  
۱۸۸ ۱۸۹ ۱۹۰ ۱۹۱ ۱۹۲  
۱۹۳ ۱۹۴ ۱۹۵ ۱۹۶ ۱۹۷  
۱۹۸ ۱۹۹ ۲۰۰ ۲۰۱ ۲۰۲  
۲۰۳ ۲۰۴ ۲۰۵ ۲۰۶ ۲۰۷  
۲۰۸ ۲۰۹ ۲۱۰ ۲۱۱ ۲۱۲  
۲۱۳ ۲۱۴ ۲۱۵ ۲۱۶ ۲۱۷  
۲۱۸ ۲۱۹ ۲۲۰ ۲۲۱ ۲۲۲  
۲۲۳ ۲۲۴ ۲۲۵ ۲۲۶ ۲۲۷  
۲۲۸ ۲۲۹ ۲۳۰ ۲۳۱ ۲۳۲  
۲۳۳ ۲۳۴ ۲۳۵ ۲۳۶ ۲۳۷  
۲۳۸ ۲۳۹ ۲۴۰ ۲۴۱ ۲۴۲  
۲۴۳ ۲۴۴ ۲۴۵ ۲۴۶ ۲۴۷  
۲۴۸ ۲۴۹ ۲۵۰ ۲۵۱ ۲۵۲  
۲۵۳ ۲۵۴ ۲۵۵ ۲۵۶ ۲۵۷  
۲۵۸ ۲۵۹ ۲۶۰ ۲۶۱ ۲۶۲  
۲۶۳ ۲۶۴ ۲۶۵ ۲۶۶ ۲۶۷  
۲۶۸ ۲۶۹ ۲۷۰ ۲۷۱ ۲۷۲  
۲۷۳ ۲۷۴ ۲۷۵ ۲۷۶ ۲۷۷  
۲۷۸ ۲۷۹ ۲۸۰ ۲۸۱ ۲۸۲  
۲۸۳ ۲۸۴ ۲۸۵ ۲۸۶ ۲۸۷  
۲۸۸ ۲۸۹ ۲۹۰ ۲۹۱ ۲۹۲  
۲۹۳ ۲۹۴ ۲۹۵ ۲۹۶ ۲۹۷  
۲۹۸ ۲۹۹ ۳۰۰ ۳۰۱ ۳۰۲  
۳۰۳ ۳۰۴ ۳۰۵ ۳۰۶ ۳۰۷  
۳۰۸ ۳۰۹ ۳۱۰ ۳۱۱ ۳۱۲  
۳۱۳ ۳۱۴ ۳۱۵ ۳۱۶ ۳۱۷  
۳۱۸ ۳۱۹ ۳۲۰ ۳۲۱ ۳۲۲  
۳۲۳ ۳۲۴ ۳۲۵ ۳۲۶ ۳۲۷  
۳۲۸ ۳۲۹ ۳۳۰ ۳۳۱ ۳۳۲  
۳۳۳ ۳۳۴ ۳۳۵ ۳۳۶ ۳۳۷  
۳۳۸ ۳۳۹ ۳۴۰ ۳۴۱ ۳۴۲  
۳۴۳ ۳۴۴ ۳۴۵ ۳۴۶ ۳۴۷  
۳۴۸ ۳۴۹ ۳۵۰ ۳۵۱ ۳۵۲  
۳۵۳ ۳۵۴ ۳۵۵ ۳۵۶ ۳۵۷  
۳۵۸ ۳۵۹ ۳۶۰ ۳۶۱ ۳۶۲  
۳۶۳ ۳۶۴ ۳۶۵ ۳۶۶ ۳۶۷  
۳۶۸ ۳۶۹ ۳۷۰ ۳۷۱ ۳۷۲  
۳۷۳ ۳۷۴ ۳۷۵ ۳۷۶ ۳۷۷  
۳۷۸ ۳۷۹ ۳۸۰ ۳۸۱ ۳۸۲  
۳۸۳ ۳۸۴ ۳۸۵ ۳۸۶ ۳۸۷  
۳۸۸ ۳۸۹ ۳۹۰ ۳۹۱ ۳۹۲  
۳۹۳ ۳۹۴ ۳۹۵ ۳۹۶ ۳۹۷  
۳۹۸ ۳۹۹ ۴۰۰ ۴۰۱ ۴۰۲  
۴۰۳ ۴۰۴ ۴۰۵ ۴۰۶ ۴۰۷  
۴۰۸ ۴۰۹ ۴۱۰ ۴۱۱ ۴۱۲  
۴۱۳ ۴۱۴ ۴۱۵ ۴۱۶ ۴۱۷  
۴۱۸ ۴۱۹ ۴۲۰ ۴۲۱ ۴۲۲  
۴۲۳ ۴۲۴ ۴۲۵ ۴۲۶ ۴۲۷  
۴۲۸ ۴۲۹ ۴۳۰ ۴۳۱ ۴۳۲  
۴۳۳ ۴۳۴ ۴۳۵ ۴۳۶ ۴۳۷  
۴۳۸ ۴۳۹ ۴۴۰ ۴۴۱ ۴۴۲  
۴۴۳ ۴۴۴ ۴۴۵ ۴۴۶ ۴۴۷  
۴۴۸ ۴۴۹ ۴۵۰ ۴۵۱ ۴۵۲  
۴۵۳ ۴۵۴ ۴۵۵ ۴۵۶ ۴۵۷  
۴۵۸ ۴۵۹ ۴۶۰ ۴۶۱ ۴۶۲  
۴۶۳ ۴۶۴ ۴۶۵ ۴۶۶ ۴۶۷  
۴۶۸ ۴۶۹ ۴۷۰ ۴۷۱ ۴۷۲  
۴۷۳ ۴۷۴ ۴۷۵ ۴۷۶ ۴۷۷  
۴۷۸ ۴۷۹ ۴۸۰ ۴۸۱ ۴۸۲  
۴۸۳ ۴۸۴ ۴۸۵ ۴۸۶ ۴۸۷  
۴۸۸ ۴۸۹ ۴۹۰ ۴۹۱ ۴۹۲  
۴۹۳ ۴۹۴ ۴۹۵ ۴۹۶ ۴۹۷  
۴۹۸ ۴۹۹ ۵۰۰ ۵۰۱ ۵۰۲  
۵۰۳ ۵۰۴ ۵۰۵ ۵۰۶ ۵۰۷  
۵۰۸ ۵۰۹ ۵۱۰ ۵۱۱ ۵۱۲  
۵۱۳ ۵۱۴ ۵۱۵ ۵۱۶ ۵۱۷  
۵۱۸ ۵۱۹ ۵۲۰ ۵۲۱ ۵۲۲  
۵۲۳ ۵۲۴ ۵۲۵ ۵۲۶ ۵۲۷  
۵۲۸ ۵۲۹ ۵۳۰ ۵۳۱ ۵۳۲  
۵۳۳ ۵۳۴ ۵۳۵ ۵۳۶ ۵۳۷  
۵۳۸ ۵۳۹ ۵۴۰ ۵۴۱ ۵۴۲  
۵۴۳ ۵۴۴ ۵۴۵ ۵۴۶ ۵۴۷  
۵۴۸ ۵۴۹ ۵۵۰ ۵۵۱ ۵۵۲  
۵۵۳ ۵۵۴ ۵۵۵ ۵۵۶ ۵۵۷  
۵۵۸ ۵۵۹ ۵۶۰ ۵۶۱ ۵۶۲  
۵۶۳ ۵۶۴ ۵۶۵ ۵۶۶ ۵۶۷  
۵۶۸ ۵۶۹ ۵۷۰ ۵۷۱ ۵۷۲  
۵۷۳ ۵۷۴ ۵۷۵ ۵۷۶ ۵۷۷  
۵۷۸ ۵۷۹ ۵۸۰ ۵۸۱ ۵۸۲  
۵۸۳ ۵۸۴ ۵۸۵ ۵۸۶ ۵۸۷  
۵۸۸ ۵۸۹ ۵۹۰ ۵۹۱ ۵۹۲  
۵۹۳ ۵۹۴ ۵۹۵ ۵۹۶ ۵۹۷  
۵۹۸ ۵۹۹ ۶۰۰ ۶۰۱ ۶۰۲  
۶۰۳ ۶۰۴ ۶۰۵ ۶۰۶ ۶۰۷  
۶۰۸ ۶۰۹ ۶۱۰ ۶۱۱ ۶۱۲  
۶۱۳ ۶۱۴ ۶۱۵ ۶۱۶ ۶۱۷  
۶۱۸ ۶۱۹ ۶۲۰ ۶۲۱ ۶۲۲  
۶۲۳ ۶۲۴ ۶۲۵ ۶۲۶ ۶۲۷  
۶۲۸ ۶۲۹ ۶۳۰ ۶۳۱ ۶۳۲  
۶۳۳ ۶۳۴ ۶۳۵ ۶۳۶ ۶۳۷  
۶۳۸ ۶۳۹ ۶۴۰ ۶۴۱ ۶۴۲  
۶۴۳ ۶۴۴ ۶۴۵ ۶۴۶ ۶۴۷  
۶۴۸ ۶۴۹ ۶۵۰ ۶۵۱ ۶۵۲  
۶۵۳ ۶۵۴ ۶۵۵ ۶۵۶ ۶۵۷  
۶۵۸ ۶۵۹ ۶۶۰ ۶۶۱ ۶۶۲  
۶۶۳ ۶۶۴ ۶۶۵ ۶۶۶ ۶۶۷  
۶۶۸ ۶۶۹ ۶۷۰ ۶۷۱ ۶۷۲  
۶۷۳ ۶۷۴ ۶۷۵ ۶۷۶ ۶۷۷

مختار : ۵۱۱ + ۵۱۲ -  
 مخدوم جہاوان (مید الکتاب) : ۶۷ -  
 مخدوم خواجہ جہان : ۲۸۲ -  
 مخدومہ جہان : ۱۳۷ -  
 مددالتی (مثنوی "گلشن عشق" کا ایک کردار) : ۳۳۲ + ۳۳۵ + ۳۳۷ -  
 مراد شاہ : ۶۵۱ + ۶۶۶ + ۶۶۷ -  
 مراد شاہ لاہوری : ۶۳۶ + ۶۵۹ -  
 ۶۶۱ + ۶۶۲ + ۶۶۳ + ۶۶۴ -  
 ۶۶۵ -  
 مرزا آغاوری : مرثیہ : ۱۶۶ +  
 ۳۹۹ + ۴۲۳ + نقیولت ۲۲۳ + زبان  
 و بیان ۳۲۳ + ۳۲۵ + مرثیوں  
 میں مختلف رنگ ۳۷۳ + سلام کی  
 روایت ۳۷۵ + اسیت ۳۷۵ +  
 ۳۸۹ -  
 مرزا شہرستانی : ۶۶۶ -  
 مزاح بخان (مثنوی "غلبہ مستری" کا  
 ایک کردار) : ۳۳۸ + ۳۳۹ +  
 ۳۳۹ -  
 مسعود حسین خان : ۳۱۹ + ۳۲۰ -  
 مسعود مدد خان : ہندوی کے پہلے  
 شاعر ۲۳۳ + ۲۳۶ + ہندوی دیوان  
 ۱۰۵۱ + ۱۰۵۲ + ۱۰۵۳ + ۱۰۵۴ +  
 ۱۰۵۵ + ۱۰۵۶ + ۱۰۵۷ + ۱۰۵۸ +  
 ۱۰۵۹ + ۱۰۶۰ + ۱۰۶۱ + ۱۰۶۲ -  
 مستری (مثنوی "غلبہ مستری" کی  
 ہیروئن) : ۳۱۵ + ۳۳۵ + ۳۳۷ +  
 ۳۳۸ + ۳۳۹ + ۳۴۰ + ۳۴۱ +  
 ۳۴۲ + ۳۴۳ + ۳۴۴ + ۳۴۵ +

مشتوی : برسن رام : ۶۸۱ -

مصطفی شام و بدائی : ۲۳۳ + ۵۳۶

۵۵۱ + ۵۵۱ + ۵۵۳ + ۵۵۳

۶۶۰ + ۶۶۸ -

مصطفی (سنان) : ۱۳۵ -

مصطفی خان (خان بابا) : ۶۳۹

۲۳۰ -

مصطفی خان : ۱۳۷ + ۲۳۸ -

مصطفی خان اردستانی : ۲۸۲ -

مضمون آخیر شرف الدین : ۵۵۴ -

مقتدر خان (نواب) : ۱۵۱ + ۲۸۱

۲۸۹ + ۲۸۷ -

مظفر شاه (بابیون ظفر خان) : ۱۵۰

۶۹۱ -

مظفر علی (خواجہ) : ۶۶۶ -

مظفر علی غلام شاه : ۶۶۸ -

مظہر جان بابا (پروا) : ۵۵۰ +

۵۵۳ + ۵۵۳ + ۶۶۱ + ۶۶۳ -

مظہر عالم (بابا حید) : ۱۵۱ -

مفتی الدین : ۱۰۶ -

مفتی : ۱۹۳ + عزلیات اور می جری

۳۲۵ -

مبین الدین چشتی (خواجہ) : ۷۰۱ -

مقبس : ۱۸۸ + ۱۸۹ + ۱۹۱

۱۹۲ + ۱۹۵ + ۱۹۶ + ۲۱۹

۲۳۳ + ۲۳۷ + ۲۵۱ + ۲۶۲

۲۴۳ + ۲۴۷ + ۲۴۸ + ۲۵۲

۲۸۵ + ۲۸۸ + ۲۸۸ + ۳۷۳

۳۸۱ + ۳۸۱ + ۳۸۱ -

نار قادری : ۳۸۱ -

نار نور : ایک شعر ۵۹ -

ملک ارزی (مشتوی "ملک الملک")

و بدیع الجبال کا ایک کردار : ۳۷۸ -

ملک جلال : ۹۹ -

ملک خشتود : ۱۸۵ + ۱۹۱ + ۱۹۳

۱۹۵ + ۱۹۶ + ۲۳۳ + ۲۳۳

۲۵۱ اور "بازار حسن" نامی

مشتوی ج : ۲۵۲ - ج : ۲۵۳

۲۵۲ - ۲۵۶ تصانیف

عزل کا عمومی موضوع : ۲۵۸

عزلیات : ۲۵۹ - ۲۶۰

عجریات : ۲۶۰ ایک مرتبہ

۲۶۰ - ۲۶۱ ادبی خدمات

۲۶۲ + ۲۶۳ + ۲۶۳ + ۲۶۳

۵۰۹ + ۵۲۳ + ۶۰۶ -

ملک و بھان : ۲۳۸ -

ملک عشر : ۶۶۶ -

ملک شمس : ۱۳۹ + ۱۸۵ + ۲۱۳

ملک لائب : ۱۲ -

ملک نصرت : ۹۰ -

نیا جی : ۲۲۹ -

منتخب الدین وزیر شمس (شام) :

۱۵۱ -

منجہن شاہ : (دیکھیے شاہ عالم) -

منجہن نیان : ۱۰۳ -

نسب و نام : ۶۶۸ -

نصیر محتاج : ۵۰۴ + ۵۱۹ + ۵۱۹

۵۲۰ -

نصیر عیالہ بن عمر بن عبدالعزیز :

۶۷۵ -

نور (مشتوی "گلشن عشق" کا ایک

کردار) : ۲۳۲ + ۲۳۲ + ۲۳۲

۲۳۵ + ۲۳۵ -

نہاج سراج : ۲۳۰ -

نہج : ۵۲۳ -

نہج پری (مشتوی "قطب مشتوی"

کا ایک کردار) : ۳۳۳ + ۳۳۳ -

نہج (مشتوی "نہج پری و نہج" کا

ایک کردار) : ۲۳۳ -

نہج خان : ۲۸۰ -

نہج دیو : ۳۰ -

نہجی قادری : ۳۳۹ -

نہجی سرود : (دیکھیے حید جی

چولوری) -

نہجی سہاگ : ۱۰۳ -

نہج جی : ۱۰۳ -

نہج داد خان (میر) : ۷۱۲ -

نہج روم : ۳۲۱ -

نہج سنان : ۱۰۳ -

نہجی انکیم سون خان : ۵۵۰

۵۵۳ + ۵۵۳ + ۶۶۹ -

نہجی پچا پوری : ۱۲۳ -

نہجی عبدالنور : ۳۶۸ + ۳۶۹

۵۱۵ -

نہجی : ۳۲۵ -

نہج جی : ۱۰۳ -

نہجی جادوی : ۳۷۵ -

نہج مصطفی : ۱۳۳ + ۱۳۳

۱۳۶ -

نہجی بیچا : ۱۰۳ -

نہجی پری : ۲۸ + ۱۳۹ + ۱۵۳

۲۳۳ + ۲۳۳ + ۲۳۳ -

۲۵۵ + ۲۵۵ + ۲۵۵ + ۲۵۵

۲۵۷ + ۲۵۷ + ۲۵۷ + ۲۵۷

۲۶۱ + ۲۶۱ + ۲۶۱ + ۲۶۱

۲۶۶ + ۲۶۶ + ۲۶۶ + ۲۶۶

نہجی : ۶۵۰ -

نہجی سون : ۱۹۲ + ۲۵۳ + ۲۵۵

نہجی جی : ۶۵۵ -

نہجی داد : ۳۲۲ -

نہجی ابن حید حسین (شہ) : ۵۰۱ -

نہجی جی خدایا : ۱۸۵ + ۱۹۷

۲۸۳ + ۲۹۲ + ۳۷۱ + ۳۷۱

۳۹۷ + ۳۹۷ + ۳۹۷ + ۳۹۷

۵۰۵ + ۵۰۵ -

نہجی جی شمس العشاق : ۱۳۱ + ۱۹۲

۱۰۵ + ۱۰۶ + ۱۰۶ + ۱۰۶

۱۳۳ + ۱۳۷ + ۱۳۷ + ۱۳۷

۱۶۷ + ۱۶۸ + ۱۶۸ + ۱۶۷

۱۷۲ + ۱۷۲ + ۱۷۲ + ۱۷۲

۱۷۲ + ۱۷۲ + ۱۷۲ + ۱۷۲

۲۰۶ + ۲۰۶ + ۲۰۶ + ۲۰۶

۲۱۳ + ۲۱۳ + ۲۱۳ + ۲۱۳

۲۱۳ + ۲۱۳ + ۲۱۳ + ۲۱۳

۲۱۳ + ۲۱۳ + ۲۱۳ + ۲۱۳

۲۱۳ + ۲۱۳ + ۲۱۳ + ۲۱۳

۶۵۱ -



میران سید محمود : ۳۵۳ -

میران یعقوب : ۱۹۷ : ۳۸۳ : ۳۹۲ -

۳۹۳ : ۴۹۶ : ۴۹۷ : ۵۰۱ -

۵۰۲ : ۵۰۳ : ۵۰۴ : ۵۰۵ -

میکائیل : ۳۱۶ -

مہمند (حضرت) : ۱۳۸ -

مینا (مثنوی "مینا ستونی" کی بیرونی) :

۳۴۳ : ۳۴۵ : ۳۴۶ -

### ن

ناجی : ۵۵۹ : ۵۸۳ -

۶۸۶ -

نادر شاہ درانی : ۶۶۶ -

ناسخ : شیخ ایام بخش : ۵۵۱ -

۵۵۵ : ۶۶۶ -

ناصر الدین خسرو خان : ۲۲ -

ناصر الدین محمود ثقلی : ۱۰۱ : ۹۰ -

ناصر علی سریندی : ۸۱ : غزلیات

نہیں فارس اور دکنی زبان کے

اثرات ۸۱-۸۲ : اردو غزلیات

۸۱-۸۲ : ۱۳۳ : ۵۸۶ : ولی

دکنی سے ملاقات : ۶۶۲ : اردو

شاعری : ۶۶۳-۶۶۴ : زبان و بیان

۶۶۴-۶۶۵ -

ناظمی : ۶۵۰ -

نام دار خان : ۶۵۰ -

لام دیو : ۲۲ : دو شعر اور چند

مصرعے : ۲۳-۲۴ -

نائب : ۱۱۱ : حسن براہوی : ۱۱۱ -

۵۱۲ -

نبی ابن عبدالصمد : ۳۳۱ : ۳۳۸ -

نبی بخش خان بلوچ : ۶۸۶ -

نکار : مرزا محمود شاہ : ۵۸۳ -

نجیب اشرف نقوی : ۵۳۲ -

نقشبندی : خلیفہ الدین : ۳۹۰ : ۳۸۱ -

نذیر احمد : ۳۱۰ -

نشاخ : عبدالغفور : ۶۶۸ -

نستی (مثنوی) تھانیسری : ۴۰۰ -

سالم : ہندی بھاکا میں کیت اور

دور سے : ۶۳ -

نصرت بیجاوری : ۱۵۵ : ۱۸۵ -

۱۸۸ : ۱۹۵ : ۱۹۶ : ۱۹۷ -

۲۱۹ : ۲۶۵ : ۲۹۲ : ۳۲۱ -

۳۲۲ : ۳۲۳ : ۳۲۴ : ۳۲۵ -

الشعرا : ۳۲۲ : تاریخ وفات : ۳۲۳ -

مناجیر : ۳۲۳ : شاعری : دکنی

ادب کا نقطہ خروج : ۳۲۴ : ۳۲۵ -

۳۲۶ : ۳۲۷ : ۳۲۸ : ۳۲۹ -

۳۳۰ : ۳۳۱ : ۳۳۲ : ۳۳۳ -

۳۳۴ : ۳۳۵ : ۳۳۶ : ۳۳۷ -

۳۳۸ : ۳۳۹ : ۳۴۰ : ۳۴۱ -

۳۴۲ : ۳۴۳ : ۳۴۴ : ۳۴۵ -

۳۴۶ : ۳۴۷ : ۳۴۸ : ۳۴۹ -

۳۵۰ : ۳۵۱ : ۳۵۲ : ۳۵۳ -

۳۵۴ : ۳۵۵ : ۳۵۶ : ۳۵۷ -

۳۵۸ : ۳۵۹ : ۳۶۰ : ۳۶۱ -

۳۶۲ : ۳۶۳ : ۳۶۴ : ۳۶۵ -

۳۶۶ : ۳۶۷ : ۳۶۸ : ۳۶۹ -

۳۷۰ : ۳۷۱ : ۳۷۲ : ۳۷۳ -

۳۷۴ : ۳۷۵ : ۳۷۶ : ۳۷۷ -

نورنگ شاہ (سلطان) : ۶۴۶ -

نواز فتح پوری : ۳۳۳ -

نیک نام خان : ۴۴۴ -

نیم لنگوٹی (بہار کے ایک دیوانے) :

۳۱ -

### و

وزارت شاہ : ۶۴۶ : ۶۴۷ : ۶۴۸ -

۶۴۹ : ۶۵۰ : ۶۵۱ : ۶۵۲ -

۶۵۳ : ۶۵۴ : ۶۵۵ -

۶۵۶ : ۶۵۷ : ۶۵۸ -

۶۵۹ : ۶۶۰ : ۶۶۱ -

۶۶۲ : ۶۶۳ : ۶۶۴ -

۶۶۵ : ۶۶۶ : ۶۶۷ -

۶۶۸ : ۶۶۹ : ۶۷۰ -

۶۷۱ : ۶۷۲ : ۶۷۳ -

۶۷۴ : ۶۷۵ : ۶۷۶ -

۶۷۷ : ۶۷۸ : ۶۷۹ -

۶۸۰ : ۶۸۱ : ۶۸۲ -

۶۸۳ : ۶۸۴ : ۶۸۵ -

۶۸۶ : ۶۸۷ : ۶۸۸ -

۶۸۹ : ۶۹۰ : ۶۹۱ -

۶۹۲ : ۶۹۳ : ۶۹۴ -

۶۹۵ : ۶۹۶ : ۶۹۷ -

۶۹۸ : ۶۹۹ : ۷۰۰ -

۷۰۱ : ۷۰۲ : ۷۰۳ -

۷۰۴ : ۷۰۵ : ۷۰۶ -

۷۰۷ : ۷۰۸ : ۷۰۹ -

۷۱۰ : ۷۱۱ : ۷۱۲ -

۷۱۳ : ۷۱۴ : ۷۱۵ -

۷۱۶ : ۷۱۷ : ۷۱۸ : ۷۱۹ -

۷۲۰ : ۷۲۱ : ۷۲۲ : ۷۲۳ -

۷۲۴ : ۷۲۵ : ۷۲۶ : ۷۲۷ -

۷۲۸ : ۷۲۹ : ۷۳۰ : ۷۳۱ -

۷۳۲ : ۷۳۳ : ۷۳۴ : ۷۳۵ -

۷۳۶ : ۷۳۷ : ۷۳۸ : ۷۳۹ -

۷۴۰ : ۷۴۱ : ۷۴۲ : ۷۴۳ -

۷۴۴ : ۷۴۵ : ۷۴۶ : ۷۴۷ -

۷۴۸ : ۷۴۹ : ۷۵۰ : ۷۵۱ -

۷۵۲ : ۷۵۳ : ۷۵۴ : ۷۵۵ -

۷۵۶ : ۷۵۷ : ۷۵۸ : ۷۵۹ -

۷۶۰ : ۷۶۱ : ۷۶۲ : ۷۶۳ -

۷۶۴ : ۷۶۵ : ۷۶۶ : ۷۶۷ -

۷۶۸ : ۷۶۹ : ۷۷۰ : ۷۷۱ -

۷۷۲ : ۷۷۳ : ۷۷۴ : ۷۷۵ -

۷۷۶ : ۷۷۷ : ۷۷۸ : ۷۷۹ -

۷۸۰ : ۷۸۱ : ۷۸۲ : ۷۸۳ -

۷۸۴ : ۷۸۵ : ۷۸۶ : ۷۸۷ -

۷۸۸ : ۷۸۹ : ۷۹۰ : ۷۹۱ -

۷۹۲ : ۷۹۳ : ۷۹۴ : ۷۹۵ -

۷۹۶ : ۷۹۷ : ۷۹۸ : ۷۹۹ -

۸۰۰ : ۸۰۱ : ۸۰۲ : ۸۰۳ -

۸۰۴ : ۸۰۵ : ۸۰۶ : ۸۰۷ -

۸۰۸ : ۸۰۹ : ۸۱۰ : ۸۱۱ -

۸۱۲ : ۸۱۳ : ۸۱۴ : ۸۱۵ -

۸۱۶ : ۸۱۷ : ۸۱۸ : ۸۱۹ -

۸۲۰ : ۸۲۱ : ۸۲۲ : ۸۲۳ -

۸۲۴ : ۸۲۵ : ۸۲۶ : ۸۲۷ -

۸۲۸ : ۸۲۹ : ۸۳۰ : ۸۳۱ -

۸۳۲ : ۸۳۳ : ۸۳۴ : ۸۳۵ -

وجہ الدین خلوی (شام) : ۳۸ / ۱۹۹  
 ۱۰۰ / ۲۳۳ / ۵۵۶ / ۵۵۶ -  
 وجہ الدین : ۳۵ / ۳۳۵ -  
 وزیر : ۹۳ -  
 وصال : ۳۱ -  
 ولیہ راستے (راجا) : ۸۷ -  
 ولی ولی رام : ایک غزل -  
 ۲۲۹ / ۷۲ -  
 ولی اللہ : ۵۳۴ -  
 ولی دکنی : ۷۲ / ۷۲ / ۸۱ / ۱۲۹  
 ۱۳۹ / ۱۳۴ / ۱۳۵ / ۱۸۸  
 ۱۹۵ / ۲۱۰ / ۲۳۰ / ۲۴۶  
 ۲۵۰ / ۲۶۱ / ۲۷۱ / ۲۷۶  
 ۲۹۰ / ۲۹۳ / ۲۹۵ / ۲۹۶  
 ۲۹۷ / ۳۵۱ / ۳۵۱ / ۳۵۹  
 ۳۶۹ / ۳۷۲ / ۳۷۲ / ۳۸۸  
 ۴۰۶ / ۴۱۴ / ۴۱۴ / ۴۱۴  
 ۴۱۱ / ۴۹۲ / ۵۰۸ / ۵۱۰  
 ۵۱۵ / ۵۲۲ / ۵۲۲ / ۵۲۲  
 ۵۲۶ / کارنامہ : ۵۲۹ / سفر دیلی  
 ۵۳۰ / شاد گلشن کا مشورہ : ۵۳۱  
 اردو شاعری کا باب آدم : ۵۳۲  
 لام : ۵۳۳ - ۵۳۳ / وطن : ۵۳۳  
 شعر و لہجہ : ۵۳۵ - ۵۳۹ / غزل  
 ۵۴۰ - ۵۵۱ / تصویر عشق  
 ۵۴۲ - ۵۴۲ / ولی اور لغز کے  
 وجدان کا فرق : ۵۴۳ - ۵۴۴  
 ولی کے ہاں تہذیب کی روایت  
 ۵۴۵ - ۵۴۶ / شاعری میں اخلاق  
 پہلو : ۵۴۷ - ۵۵۷ / منابع : ۵۵۷

۵۴۹ / کلام کی زبان کے اعتبار  
 سے تقسیم : ۵۵۱ / زبان : ۵۵۲ -  
 ۵۵۳ / فارسی زبان سے لفظ و  
 ترجمہ : ۵۵۴ - ۵۵۵ / قصائد اور  
 دیگر امتیازات سخن : ۵۵۶ / ۵۵۸  
 ۵۵۹ / ۵۶۰ / ۵۶۲ / ۵۶۳  
 ۵۶۶ / ۵۷۰ / ۵۷۲ / ۵۷۳  
 ۵۷۶ / ۵۸۰ / ۵۸۲ / ۵۸۳  
 ۵۸۴ / ۵۸۸ / ۵۸۹ / ۵۹۰  
 ۶۲۶ / ۶۲۷ / ۶۲۷ / ۶۲۷  
 ۶۶۶ / ۶۸۵ / ۶۸۶ / ۶۸۷  
 ۶۸۸ / ۶۹۰ / ۶۹۳ -  
 ولی ولوری : ۵۶۳ -

ہائلی : ۵۰۹ / ۵۰۹ -  
 ہاشمی بجاپوری : ۵۱۰ / ۵۱۰ / ۵۱۰  
 خاک : ۱۸۵ / ۱۹۱ / ۱۹۵  
 ۱۹۶ / ۲۱۹ / ۲۲۳ / ۲۲۳  
 ۲۲۲ / ۲۵۲ / ۲۵۲ / ۲۵۲  
 کلام : ۲۵۴ / ۲۶۹ / ۲۷۱  
 ۲۷۲ / ۲۷۶ / ۲۷۶ / ۲۷۶  
 ۵۲۲ / ۵۲۳ / ۵۲۳ / ۵۲۳  
 ۵۲۴ / ۵۲۴ / ۵۲۴ / ۵۲۴  
 ہدایت اللہ حسینی : ۲۲۷ -  
 ہری داس : ۲۸۳ -  
 ہلال بن عقیقہ : ۲۶۸ -  
 ہلال : ۲۹۵ / ۳۰۸ / ۵۳۸ -  
 ہادیوں : ۵۲ / ۵۲ / ۶۷۹ / ۷۱۰  
 - ۷۱۱

ہولت : ۲۱۷ -  
 ہم پندر : ۲۵ / ۲۵ / ۲۵ -  
 ۵۸۳  
 ہوسقا (حشرت) : ۸۲ / ۱۳۰  
 ۲۳۷ / ۲۳۷ -  
 ہوسقا : ۲۹۹ / ۲۹۹ / ۳۷۱ -  
 یوسف خاں : ۳۸۱ -  
 یوسف عادل شاہ : ۱۸۳ / ۱۸۳  
 ۱۸۵ / ۱۸۵ -  
 یوسف عزیز نکستی : ۷۱۲ -





## ۴. مقامات

الف

آگرہ : ۷۰ -

افغانستان : ۶۸۸ -

ایکسپری : ۱۲۸ / ۱۲۹ -

الہی : ۶ -

ایبٹا : ۷۱۰ -

احمد آباد : ۱۰۱ / ۱۰۲ / ۱۰۳ -

۵۳۳ / ۵۳۴ / ۶۷۹ -

احمد نگر : ۱۶۸ / ۱۶۹ / ۱۷۰ -

ارکٹ : ۱۲۲ -

اسون : ۶۶۹ -

اسیر کا قلعہ : ۲۰۲ -

افغانستان : ۷۰۰ / ۷۰۱ -

امریکہ : ۲۵ -

انبالہ : ۷۸ -

انگلستان : ۲۵۰ / ۲۵۱ -

اوج : ۶۸۰ -

اودھ : ۶۰ -

اورنگ آباد دکن : ۵۳۰ / ۵۳۱ -

۶۶۸ -

ایران : ۱۸۰ / ۱۸۱ / ۱۸۲ -

۱۸۳ / ۱۸۴ / ۱۸۵ / ۱۸۶ -

۱۸۷ / ۱۸۸ / ۱۸۹ / ۱۹۰ -

۵۰۹ / ۵۱۰ / ۵۱۱ / ۵۱۲ -

۵۱۳ / ۵۱۴ / ۵۱۵ / ۵۱۶ -

۵۱۷ / ۵۱۸ / ۵۱۹ / ۵۲۰ -

۵۲۱ / ۵۲۲ / ۵۲۳ / ۵۲۴ -

ایشیا : ۱۰۱ / ۱۰۲ / ۱۰۳ -

ایچیور (پور) : ۶۷۹ -

ایڈورا : ۱۰۱ -

ب

باغتر : ۶۶۸ -

بارکھان : ۷۰۹ -

بنالہ : ۶۶۹ -

بجپور/بڈیا نگر : (دیکھیے بجپور) -

براہ : ۱۶۸ / ۱۶۹ / ۱۷۰ -

بر عظیم پاک و ہند : ۱۰۱ / ۱۰۲ / ۱۰۳ -

۱۰۴ / ۱۰۵ / ۱۰۶ / ۱۰۷ -

۱۰۸ / ۱۰۹ / ۱۱۰ / ۱۱۱ -

۱۱۲ / ۱۱۳ / ۱۱۴ / ۱۱۵ -

۱۱۶ / ۱۱۷ / ۱۱۸ / ۱۱۹ -

۱۲۰ / ۱۲۱ / ۱۲۲ / ۱۲۳ -

۱۲۴ / ۱۲۵ / ۱۲۶ / ۱۲۷ -

۱۲۸ / ۱۲۹ / ۱۳۰ / ۱۳۱ -

۱۳۲ / ۱۳۳ / ۱۳۴ / ۱۳۵ -

۱۳۶ / ۱۳۷ / ۱۳۸ / ۱۳۹ -

۱۴۰ / ۱۴۱ / ۱۴۲ / ۱۴۳ -

۱۴۴ / ۱۴۵ / ۱۴۶ / ۱۴۷ -

۱۴۸ / ۱۴۹ / ۱۵۰ / ۱۵۱ -

۱۵۲ / ۱۵۳ / ۱۵۴ / ۱۵۵ -

۱۵۶ / ۱۵۷ / ۱۵۸ / ۱۵۹ -

۱۶۰ / ۱۶۱ / ۱۶۲ / ۱۶۳ -

۱۶۴ / ۱۶۵ / ۱۶۶ / ۱۶۷ -

۱۶۸ / ۱۶۹ / ۱۷۰ / ۱۷۱ -

۱۷۲ / ۱۷۳ / ۱۷۴ / ۱۷۵ -

۱۷۶ / ۱۷۷ / ۱۷۸ / ۱۷۹ -

۱۸۰ / ۱۸۱ / ۱۸۲ / ۱۸۳ -

۱۸۴ / ۱۸۵ / ۱۸۶ / ۱۸۷ -

۱۸۸ / ۱۸۹ / ۱۹۰ / ۱۹۱ -

۱۹۲ / ۱۹۳ / ۱۹۴ / ۱۹۵ -

۱۹۶ / ۱۹۷ / ۱۹۸ / ۱۹۹ -

۲۰۰ / ۲۰۱ / ۲۰۲ / ۲۰۳ -

۲۰۴ / ۲۰۵ / ۲۰۶ / ۲۰۷ -

۲۰۸ / ۲۰۹ / ۲۱۰ / ۲۱۱ -

۲۱۲ / ۲۱۳ / ۲۱۴ / ۲۱۵ -

۲۱۶ / ۲۱۷ / ۲۱۸ / ۲۱۹ -

۲۲۰ / ۲۲۱ / ۲۲۲ / ۲۲۳ -

۲۲۴ / ۲۲۵ / ۲۲۶ / ۲۲۷ -

۲۲۸ / ۲۲۹ / ۲۳۰ / ۲۳۱ -

۲۳۲ / ۲۳۳ / ۲۳۴ / ۲۳۵ -

۲۳۶ / ۲۳۷ / ۲۳۸ / ۲۳۹ -

۲۴۰ / ۲۴۱ / ۲۴۲ / ۲۴۳ -

۲۴۴ / ۲۴۵ / ۲۴۶ / ۲۴۷ -

۲۴۸ / ۲۴۹ / ۲۵۰ / ۲۵۱ -

۲۵۲ / ۲۵۳ / ۲۵۴ / ۲۵۵ -

۲۵۶ / ۲۵۷ / ۲۵۸ / ۲۵۹ -

۲۶۰ / ۲۶۱ / ۲۶۲ / ۲۶۳ -

۲۶۴ / ۲۶۵ / ۲۶۶ / ۲۶۷ -

۲۶۸ / ۲۶۹ / ۲۷۰ / ۲۷۱ -

۲۷۲ / ۲۷۳ / ۲۷۴ / ۲۷۵ -

۲۷۶ / ۲۷۷ / ۲۷۸ / ۲۷۹ -

۲۸۰ / ۲۸۱ / ۲۸۲ / ۲۸۳ -

۲۸۴ / ۲۸۵ / ۲۸۶ / ۲۸۷ -

۲۸۸ / ۲۸۹ / ۲۹۰ / ۲۹۱ -

۲۹۲ / ۲۹۳ / ۲۹۴ / ۲۹۵ -

۲۹۶ / ۲۹۷ / ۲۹۸ / ۲۹۹ -

۳۰۰ / ۳۰۱ / ۳۰۲ / ۳۰۳ -

۳۰۴ / ۳۰۵ / ۳۰۶ / ۳۰۷ -

۳۰۸ / ۳۰۹ / ۳۱۰ / ۳۱۱ -

۳۱۲ / ۳۱۳ / ۳۱۴ / ۳۱۵ -

۳۱۶ / ۳۱۷ / ۳۱۸ / ۳۱۹ -

۳۲۰ / ۳۲۱ / ۳۲۲ / ۳۲۳ -

۳۲۴ / ۳۲۵ / ۳۲۶ / ۳۲۷ -

۳۲۸ / ۳۲۹ / ۳۳۰ / ۳۳۱ -

۳۳۲ / ۳۳۳ / ۳۳۴ / ۳۳۵ -

۳۳۶ / ۳۳۷ / ۳۳۸ / ۳۳۹ -

۳۴۰ / ۳۴۱ / ۳۴۲ / ۳۴۳ -

۳۴۴ / ۳۴۵ / ۳۴۶ / ۳۴۷ -

۳۴۸ / ۳۴۹ / ۳۵۰ / ۳۵۱ -

۳۵۲ / ۳۵۳ / ۳۵۴ / ۳۵۵ -

۳۵۶ / ۳۵۷ / ۳۵۸ / ۳۵۹ -

۳۶۰ / ۳۶۱ / ۳۶۲ / ۳۶۳ -

۳۶۴ / ۳۶۵ / ۳۶۶ / ۳۶۷ -

۳۶۸ / ۳۶۹ / ۳۷۰ / ۳۷۱ -

۳۷۲ / ۳۷۳ / ۳۷۴ / ۳۷۵ -

۳۷۶ / ۳۷۷ / ۳۷۸ / ۳۷۹ -

۳۸۰ / ۳۸۱ / ۳۸۲ / ۳۸۳ -

۳۸۴ / ۳۸۵ / ۳۸۶ / ۳۸۷ -

۳۸۸ / ۳۸۹ / ۳۹۰ / ۳۹۱ -

۳۹۲ / ۳۹۳ / ۳۹۴ / ۳۹۵ -

۳۹۶ / ۳۹۷ / ۳۹۸ / ۳۹۹ -

۴۰۰ / ۴۰۱ / ۴۰۲ / ۴۰۳ -

۴۰۴ / ۴۰۵ / ۴۰۶ / ۴۰۷ -

۴۰۸ / ۴۰۹ / ۴۱۰ / ۴۱۱ -

۴۱۲ / ۴۱۳ / ۴۱۴ / ۴۱۵ -

۴۱۶ / ۴۱۷ / ۴۱۸ / ۴۱۹ -

۴۲۰ / ۴۲۱ / ۴۲۲ / ۴۲۳ -

۴۲۴ / ۴۲۵ / ۴۲۶ / ۴۲۷ -

۴۲۸ / ۴۲۹ / ۴۳۰ / ۴۳۱ -

۴۳۲ / ۴۳۳ / ۴۳۴ / ۴۳۵ -

۴۳۶ / ۴۳۷ / ۴۳۸ / ۴۳۹ -

۴۴۰ / ۴۴۱ / ۴۴۲ / ۴۴۳ -

۴۴۴ / ۴۴۵ / ۴۴۶ / ۴۴۷ -

۴۴۸ / ۴۴۹ / ۴۵۰ / ۴۵۱ -

۴۵۲ / ۴۵۳ / ۴۵۴ / ۴۵۵ -

۴۵۶ / ۴۵۷ / ۴۵۸ / ۴۵۹ -

۴۶۰ / ۴۶۱ / ۴۶۲ / ۴۶۳ -

۴۶۴ / ۴۶۵ / ۴۶۶ / ۴۶۷ -

۴۶۸ / ۴۶۹ / ۴۷۰ / ۴۷۱ -

۴۷۲ / ۴۷۳ / ۴۷۴ / ۴۷۵ -

۴۷۶ / ۴۷۷ / ۴۷۸ / ۴۷۹ -

۴۸۰ / ۴۸۱ / ۴۸۲ / ۴۸۳ -

۴۸۴ / ۴۸۵ / ۴۸۶ / ۴۸۷ -

۴۸۸ / ۴۸۹ / ۴۹۰ / ۴۹۱ -

۴۹۲ / ۴۹۳ / ۴۹۴ / ۴۹۵ -

۴۹۶ / ۴۹۷ / ۴۹۸ / ۴۹۹ -

۵۰۰ / ۵۰۱ / ۵۰۲ / ۵۰۳ -

۵۰۴ / ۵۰۵ / ۵۰۶ / ۵۰۷ -

۵۰۸ / ۵۰۹ / ۵۱۰ / ۵۱۱ -

۵۱۲ / ۵۱۳ / ۵۱۴ / ۵۱۵ -

۵۱۶ / ۵۱۷ / ۵۱۸ / ۵۱۹ -

۵۲۰ / ۵۲۱ / ۵۲۲ / ۵۲۳ -

۵۲۴ / ۵۲۵ / ۵۲۶ / ۵۲۷ -

۵۲۸ / ۵۲۹ / ۵۳۰ / ۵۳۱ -

۵۳۲ / ۵۳۳ / ۵۳۴ / ۵۳۵ -

۵۳۶ / ۵۳۷ / ۵۳۸ / ۵۳۹ -

۵۴۰ / ۵۴۱ / ۵۴۲ / ۵۴۳ -

۵۴۴ / ۵۴۵ / ۵۴۶ / ۵۴۷ -

۵۴۸ / ۵۴۹ / ۵۵۰ / ۵۵۱ -

۵۵۲ / ۵۵۳ / ۵۵۴ / ۵۵۵ -

۵۵۶ / ۵۵۷ / ۵۵۸ / ۵۵۹ -

۵۶۰ / ۵۶۱ / ۵۶۲ / ۵۶۳ -

۵۶۴ / ۵۶۵ / ۵۶۶ / ۵۶۷ -

۵۶۸ / ۵۶۹ / ۵۷۰ / ۵۷۱ -

۵۷۲ / ۵۷۳ / ۵۷۴ / ۵۷۵ -

۵۷۶ / ۵۷۷ / ۵۷۸ / ۵۷۹ -

۵۸۰ / ۵۸۱ / ۵۸۲ / ۵۸۳ -

۵۸۴ / ۵۸۵ / ۵۸۶ / ۵۸۷ -

۵۸۸ / ۵۸۹ / ۵۹۰ / ۵۹۱ -

۵۹۲ / ۵۹۳ / ۵۹۴ / ۵۹۵ -

۵۹۶ / ۵۹۷ / ۵۹۸ / ۵۹۹ -

۶۰۰ / ۶۰۱ / ۶۰۲ / ۶۰۳ -

۶۰۴ / ۶۰۵ / ۶۰۶ / ۶۰۷ -

۶۰۸ / ۶۰۹ / ۶۱۰ / ۶۱۱ -

۶۱۲ / ۶۱۳ / ۶۱۴ / ۶۱۵ -

۶۱۶ / ۶۱۷ / ۶۱۸ / ۶۱۹ -

۶۲۰ / ۶۲۱ / ۶۲۲ / ۶۲۳ -

۶۲۴ / ۶۲۵ / ۶۲۶ / ۶۲۷ -

۶۲۸ / ۶۲۹ / ۶۳۰ / ۶۳۱ -

۶۳۲ / ۶۳۳ / ۶۳۴ / ۶۳۵ -

۶۳۶ / ۶۳۷ / ۶۳۸ / ۶۳۹ -

۶۴۰ / ۶۴۱ / ۶۴۲ / ۶۴۳ -

۶۴۴ / ۶۴۵ / ۶۴۶ / ۶۴۷ -

۶۴۸ / ۶۴۹ / ۶۵۰ / ۶۵۱ -

۶۵۲ / ۶۵۳ / ۶۵۴ / ۶۵۵ -

۶۵۶ / ۶۵۷ / ۶۵۸ / ۶۵۹ -

۶۶۰ / ۶۶۱ / ۶۶۲ / ۶۶۳ -

۶۶۴ / ۶۶۵ / ۶۶۶ / ۶۶۷ -

۶۶۸ / ۶۶۹ / ۶۷۰ / ۶۷۱ -

۶۷۲ / ۶۷۳ / ۶۷۴ / ۶۷۵ -

۶۷۶ / ۶۷۷ / ۶۷۸ / ۶۷۹ -

۶۸۰ / ۶۸۱ / ۶۸۲ / ۶۸۳ -

۶۸۴ / ۶۸۵ / ۶۸۶ / ۶۸۷ -

۶۸۸ / ۶۸۹ / ۶۹۰ / ۶۹۱ -

۶۹۲ / ۶۹۳ / ۶۹۴ / ۶۹۵ -

۶۹۶ / ۶۹۷ / ۶۹۸ / ۶۹۹ -

۷۰۰ / ۷۰۱ / ۷۰۲ / ۷۰۳ -

۷۰۴ / ۷۰۵ / ۷۰۶ / ۷۰۷ -

۷۰۸ / ۷۰۹ / ۷۱۰ / ۷۱۱ -

۷۱۲ / ۷۱۳ / ۷۱۴ / ۷۱۵ -

۷۱۶ / ۷۱۷ / ۷۱۸ / ۷۱۹ -

۷۲۰ / ۷۲۱ / ۷۲۲ / ۷۲۳ -

۷۲۴ / ۷۲۵ / ۷۲۶ / ۷۲۷ -

۷۲۸ / ۷۲۹ / ۷۳۰ / ۷۳۱ -

۷۳۲ / ۷۳۳ / ۷۳۴ / ۷۳۵ -

۷۳۶ / ۷۳۷ / ۷۳۸ / ۷۳۹ -

۷۴۰ / ۷۴۱ / ۷۴۲ / ۷۴۳ -

۷۴۴ / ۷۴۵ / ۷۴۶ / ۷۴۷ -

۷۴۸ / ۷۴۹ / ۷۵۰ / ۷۵۱ -

۷۵۲ / ۷۵۳ / ۷۵۴ / ۷۵۵ -

۷۵۶ / ۷۵۷ / ۷۵۸ / ۷۵۹ -

۷۶۰ / ۷۶۱ / ۷۶۲ / ۷۶۳ -

۷۶۴ / ۷۶۵ / ۷۶۶ / ۷۶۷ -

۷۶۸ / ۷۶۹ / ۷۷۰ / ۷۷۱ -

۷۷۲ / ۷۷۳ / ۷۷۴ / ۷۷۵ -





سرخه (شمال مغربی سرحدی صوبہ) :

۱۱۱۲ : ۵۸۹ : ۸۹ : ۵۴

۵۹۳ : ۵۹۵ : ۶۹۹ : ۷۰۱

۷۰۵ : ۷۰۷ : ۷۰۹ : ۷۱۱

سرمونی (دربا) : ۱۵۳ : ۱۰۰

سرخہ : ۶۶۸

سکندر آباد : ۵۳

سکھر : ۶۶۳

سندھ : ۱۱۱۲ : ۸۱ : ۷۰ : ۶۰

۱۲ : ۸۹ : ۵۴ : ۵۸۹

۵۹۳ : ۵۹۵ : ۶۹۹ : ۷۰۱

۷۰۵ : ۷۰۷ : ۷۰۹ : ۷۱۱

۷۱۵ : ۷۱۷ : ۷۱۹ : ۷۲۱

۷۲۵ : ۷۲۷ : ۷۲۹ : ۷۳۱

۷۳۵ : ۷۳۷ : ۷۳۹ : ۷۴۱

سندھ (دربا) : ۹۰

سندھ : ۵

سندھی پورہ : ۶۷۹

سورانیہ : ۸۹

سورانیہ : ۵

سورت : ۵۸۹ : ۲۲۹ : ۱۳۸ : ۸۹

سیستان : ۳۳۸

سیکا پٹن : ۳۶۸

ش

شالیار باغ : ۶۶۲

شام : ۱۵ : ۳۳۳ : ۳۷۱

شاہ پور دروازہ : ۳۰۸

شاہ پورہ : ۶۳۶

شاہی مسجد ذیل : ۷۳

شال : (دیرکھ پندوستان شالی) -

شولاپور : ۶۶ : ۲۳۸ : ۳۵۳

شیراز : ۲۲۶

ع

عجم : ۱۵ : ۱۲۱ : ۱۸۶ : ۱۸۷

۲۲۰ : ۳۸۸ : ۶۷۶

عراق : ۲۱۸ : ۶۷۶

عرب : ۱۵ : ۱۲۱ : ۱۸۶ : ۱۸۷

۱۸۷ : ۱۸۹ : ۱۹۱ : ۱۹۳

عل داد محل : ۳۲۳

عمر کوٹ : ۶۸۰

ع

عزلہ : ۱۰۳

عزف : ۸

ف

فارس : ۸

فکر آباد : ۱۷۳

ق

قاف (کوہ) : ۳۶۱

قلمہ گلستان : ۳۳۹ : ۳۶۲

قندھار : ۵

ک

کابل : ۷۴ : ۷۶

کالہر : ۶۷۶

کالہر (دربا) : ۷۶

کالہر (خلیج) : ۸۹

کراچی : ۶۶۳ : ۳۶۳

کرناٹک : ۲۳۸ : ۳۶۹ : ۴۷۶

۳۳۸ : ۵۸۹

کری : ۱۰۲

کشپور : ۳۰۶ : ۷۶ : ۷۰

۳۵۷ : ۳۸۸ : ۶۷۶

کشنا (دربا) : ۲۳۸

کشمیر : ۳۳۷ : ۵۰۳

کشمیر پٹن : ۳۸۷

کشمیر گبر : ۳۳۲ : ۳۳۵

کوئٹہ وال : ۶۱۵

کوڑی کا قلعہ : ۲۸۰

کوہ پات : ۸۹

گ

گجرات : ۱۲ : ۱۳ : ۱۴ : ۱۵

۱۶ : ۱۷ : ۱۸ : ۱۹

۲۰ : ۲۱ : ۲۲ : ۲۳

۲۴ : ۲۵ : ۲۶ : ۲۷

۲۸ : ۲۹ : ۳۰ : ۳۱

۳۲ : ۳۳ : ۳۴ : ۳۵

۳۶ : ۳۷ : ۳۸ : ۳۹

۴۰ : ۴۱ : ۴۲ : ۴۳

۴۴ : ۴۵ : ۴۶ : ۴۷

۴۸ : ۴۹ : ۵۰ : ۵۱

۵۲ : ۵۳ : ۵۴ : ۵۵

۲۰۲ : ۲۱۸ : ۲۳۴ : ۲۵۰

۲۵۴ : ۲۷۰ : ۲۸۶ : ۳۰۲

۳۰۶ : ۳۲۲ : ۳۳۸ : ۳۵۴

۳۵۷ : ۳۷۳ : ۳۸۹ : ۴۰۵

۴۰۷ : ۴۲۳ : ۴۳۹ : ۴۵۵

۴۵۷ : ۴۷۳ : ۴۸۹ : ۵۰۵

۵۰۷

گبرگہ : ۱۵۹

گنگا (دربا) : ۷۶ : ۷۰ : ۷۴

۷۴ : ۷۸ : ۸۲ : ۸۶

۸۶ : ۹۰ : ۹۴ : ۹۸

گوالیار : ۷۰ : ۷۴

گودہر : ۱۳۳ : ۱۳۷

گوئی ، سدواس : ج : ۵۲۰

گوکٹلا : ۱۲۸ : ۱۳۲ : ۱۳۶

۱۳۶ : ۱۴۰ : ۱۴۴ : ۱۴۸

۱۴۸ : ۱۵۲ : ۱۵۶ : ۱۶۰

۱۶۰ : ۱۶۴ : ۱۶۸ : ۱۷۲

۱۷۲ : ۱۷۶ : ۱۸۰ : ۱۸۴

۱۸۴ : ۱۸۸ : ۱۹۲ : ۱۹۶

۱۹۶ : ۲۰۰ : ۲۰۴ : ۲۰۸

۲۰۸ : ۲۱۲ : ۲۱۶ : ۲۲۰

۲۲۰ : ۲۲۴ : ۲۲۸ : ۲۳۲

۲۳۲ : ۲۳۶ : ۲۴۰ : ۲۴۴

۲۴۴ : ۲۴۸ : ۲۵۲ : ۲۵۶

۲۵۶ : ۲۶۰ : ۲۶۴ : ۲۶۸

۲۶۸ : ۲۷۲ : ۲۷۶ : ۲۸۰

ل

لال : ۸۸

لال قلعہ : ۷۳







اردو لغت نویسی : ۷۸ -

اردو میں براہوی الفاظ : ۷۱۰ -

اردو میں تخیل کے نمونے : ۷۴۴ -

اردو غازیوں : فارسی تصانیف میں

۲۵ - ۲۶ : امیر خسرو کی

تصانیف میں ۲۵ : شمس سراج

علف کے ہاں ۲۵ : مفتوح القلوب

میں ۲۶ -

اردو نثر : ۷۶۶ -

اردو نظام شاہی دور میں : ۲۸۳ -

اردو کے قدیم : ۱۰۸ ، ۱۰۶ ، ۹۳ ،

۱۳۰ ، ۱۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۶۱ ،

۲۷۱ ، ۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۵۹۶ ،

۵۹۷ ، ۵۹۸ ، ۵۹۹ ، ۶۰۲ ،

۶۰۳ ، ۶۰۴ ، ۶۰۵ ، ۶۰۸ ،

۶۰۹ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲ ، ۶۱۳ ،

۶۱۸ ، ۶۲۳ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵ ،

۶۳۵ ، ۶۳۶ ، ۶۳۷ ، ۶۳۸ ،

۶۶۷ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹ ، ۶۷۰ ،

۶۷۱ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ، ۶۷۴ ،

۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۷۷ ، ۶۷۸ ،

۶۷۹ ، ۶۸۰ ، ۶۸۱ ، ۶۸۲ ،

۶۸۳ ، ۶۸۴ ، ۶۸۵ ، ۶۸۶ ،

۶۸۷ ، ۶۸۸ ، ۶۸۹ ، ۶۹۰ ،

۶۹۱ ، ۶۹۲ ، ۶۹۳ ، ۶۹۴ ،

۶۹۵ ، ۶۹۶ ، ۶۹۷ ، ۶۹۸ ،

۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱ ، ۷۰۲ ،

۷۰۳ ، ۷۰۴ ، ۷۰۵ ، ۷۰۶ ،

۷۰۷ ، ۷۰۸ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰ ،

۷۱۱ ، ۷۱۲ ، ۷۱۳ ، ۷۱۴ ،

۷۱۵ ، ۷۱۶ ، ۷۱۷ ، ۷۱۸ ،

۷۱۹ ، ۷۲۰ ، ۷۲۱ ، ۷۲۲ ،

۷۲۳ ، ۷۲۴ ، ۷۲۵ ، ۷۲۶ ،

۷۲۷ ، ۷۲۸ ، ۷۲۹ ، ۷۳۰ ،

اسلامی ادب : ۷۴۴ -

اسلامی تصانیف : ۱۰۸ ، ۱۰۶ ، ۹۳ ،

۱۳۰ -

اسلامی روایت : ۱۳۲ -

اسم اعظم : ۵۱۵ ، ۵۸۸ -

اسما یا اسمائے صفات : اردو ، پنجابی

اور سرائیکی میں ۶۶۷ -

اضافت : اردو ، پنجابی ، سرائیکی اور

گندھی میں ۶۶۷ -

افغان : ۱۰۸ ، ۱۰۶ ، ۹۳ ،

۱۳۰ ، ۱۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۶۱ ،

۲۷۱ ، ۳۵۰ ، ۳۵۱ ، ۵۹۶ ،

۵۹۷ ، ۵۹۸ ، ۵۹۹ ، ۶۰۲ ،

۶۰۳ ، ۶۰۴ ، ۶۰۵ ، ۶۰۸ ،

۶۰۹ ، ۶۱۱ ، ۶۱۲ ، ۶۱۳ ،

۶۱۸ ، ۶۲۳ ، ۶۲۴ ، ۶۲۵ ،

۶۳۵ ، ۶۳۶ ، ۶۳۷ ، ۶۳۸ ،

۶۶۷ ، ۶۶۸ ، ۶۶۹ ، ۶۷۰ ،

۶۷۱ ، ۶۷۲ ، ۶۷۳ ، ۶۷۴ ،

۶۷۵ ، ۶۷۶ ، ۶۷۷ ، ۶۷۸ ،

۶۷۹ ، ۶۸۰ ، ۶۸۱ ، ۶۸۲ ،

۶۸۳ ، ۶۸۴ ، ۶۸۵ ، ۶۸۶ ،

۶۸۷ ، ۶۸۸ ، ۶۸۹ ، ۶۹۰ ،

۶۹۱ ، ۶۹۲ ، ۶۹۳ ، ۶۹۴ ،

۶۹۵ ، ۶۹۶ ، ۶۹۷ ، ۶۹۸ ،

۶۹۹ ، ۷۰۰ ، ۷۰۱ ، ۷۰۲ ،

۷۰۳ ، ۷۰۴ ، ۷۰۵ ، ۷۰۶ ،

۷۰۷ ، ۷۰۸ ، ۷۰۹ ، ۷۱۰ ،

۷۱۱ ، ۷۱۲ ، ۷۱۳ ، ۷۱۴ ،

۷۱۵ ، ۷۱۶ ، ۷۱۷ ، ۷۱۸ ،

۷۱۹ ، ۷۲۰ ، ۷۲۱ ، ۷۲۲ ،

۷۲۳ ، ۷۲۴ ، ۷۲۵ ، ۷۲۶ ،

۷۲۷ ، ۷۲۸ ، ۷۲۹ ، ۷۳۰ ،

۷۳۱ ، ۷۳۲ ، ۷۳۳ ، ۷۳۴ ،

اولیٰ عرب : ۶۷۲ ، ۶۷۳ -

ایرانی : ۵۷۵ ، ۵۷۶ ، ۵۷۷ ، ۵۷۸ ،

۵۷۹ -

ایرانی کتب و روایات : ۲۲۲ -

ایرانی تہذیب : ۳۸۵ -

ایرانی موسیقی : ۲۷۷ -

ایمن (راگ) : ۶۸۲ -

ایہ

بارہ امام : ۳۱۵ -

بارہ ماسہ : ۶۶۶ ، اور رت ورن کا فرق

۶۶۶ ، دیگر زبانوں میں روایت

۶۶۶ ، مسعود بن سلمان کے دیوان

فارسی میں غزلیات شہزادہ ۶۶۶ -

جاری (اولیٰ بظاہر) : ۶۶۶ -

براہوی : ۷۰۹ ، الفاظ اردو میں

۷۰۹ -

براہوی (فرم) : ۷۰۹ -

بہت : ۵۹۵ ، ۶۰۰ -

برج بھاشا/بھاکا : ۱۰۸ ، ۱۰۹ ، ۱۱۰ ،

۱۱۱ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۱۴ ، ۱۱۵ ،

۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۱۱۸ ، ۱۱۹ ، ۱۲۰ ،

۱۲۱ ، ۱۲۲ ، ۱۲۳ ، ۱۲۴ ، ۱۲۵ ،

۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ،

۱۳۱ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ،

۱۳۶ ، ۱۳۷ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۴۰ ،

۱۴۱ ، ۱۴۲ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۱۴۵ ،

۱۴۶ ، ۱۴۷ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۰ ،

۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۵۴ ، ۱۵۵ ،

۱۵۶ ، ۱۵۷ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹ ، ۱۶۰ ،

۱۶۱ ، ۱۶۲ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، ۱۶۵ ،

۱۶۶ ، ۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۶۹ ، ۱۷۰ ،

۱۷۱ ، ۱۷۲ ، ۱۷۳ ، ۱۷۴ ، ۱۷۵ ،

بہت : ۳۱۵ -

بہن (راگ) : ۶۲۵ -

بیلاول (راگ) : ۱۰۸ ، ۱۰۹ ، ۱۱۰ ، ۱۱۱ ،

۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۱۴ ، ۱۱۵ ، ۱۱۶ ،

۱۱۷ ، ۱۱۸ ، ۱۱۹ ، ۱۲۰ ، ۱۲۱ ،

۱۲۲ ، ۱۲۳ ، ۱۲۴ ، ۱۲۵ ، ۱۲۶ ،

۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۳۱ ،

۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ، ۱۳۶ ،

۱۳۷ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۴۰ ، ۱۴۱ ،

۱۴۲ ، ۱۴۳ ، ۱۴۴ ، ۱۴۵ ، ۱۴۶ ،

۱۴۷ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۰ ، ۱۵۱ ،

۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۵۴ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ ،

۱۵۷ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹ ، ۱۶۰ ، ۱۶۱ ،

۱۶۲ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، ۱۶۵ ، ۱۶۶ ،

۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۶۹ ، ۱۷۰ ، ۱۷۱ ،

۱۷۲ ، ۱۷۳ ، ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶ ،

۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۰ ، ۱۸۱ ،

۱۸۲ ، ۱۸۳ ، ۱۸۴ ، ۱۸۵ ، ۱۸۶ ،

۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۰ ، ۱۹۱ ،

۱۹۲ ، ۱۹۳ ، ۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ،

۱۹۷ ، ۱۹۸ ، ۱۹۹ ، ۲۰۰ ، ۲۰۱ ،

۲۰۲ ، ۲۰۳ ، ۲۰۴ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ،

۲۰۷ ، ۲۰۸ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱ ،

۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۲۱۵ ، ۲۱۶ ،

۲۱۷ ، ۲۱۸ ، ۲۱۹ ، ۲۲۰ ، ۲۲۱ ،

۲۲۲ ، ۲۲۳ ، ۲۲۴ ، ۲۲۵ ، ۲۲۶ ،

۲۲۷ ، ۲۲۸ ، ۲۲۹ ، ۲۳۰ ، ۲۳۱ ،

۲۳۲ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۳۵ ، ۲۳۶ ،

۲۳۷ ، ۲۳۸ ، ۲۳۹ ، ۲۴۰ ، ۲۴۱ ،

۲۴۲ ، ۲۴۳ ، ۲۴۴ ، ۲۴۵ ، ۲۴۶ ،

۲۴۷ ، ۲۴۸ ، ۲۴۹ ، ۲۵۰ ، ۲۵۱ ،

۲۵۲ ، ۲۵۳ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ،

۲۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۵۹ ، ۲۶۰ ، ۲۶۱ ،

۲۶۲ ، ۲۶۳ ، ۲۶۴ ، ۲۶۵ ، ۲۶۶ ،











فارسی اثرات : ۱۳۷ ، ۲۳۴ ، ۲۳۵ ، ۲۳۶

۵۶۵ ، ۵۸۸ ، ۵۸۹

فارسی ادب : ۳ کے ترجموں کا  
ہندوی تہذیب پر اثر : ۲۹۱ ، ۲۹۲

۵۲۹

فارسی اسلوب : ۱۸۸ ، ۲۱۹

۲۲۳ ، ۲۲۴ ، ۲۲۶ ، ۲۵۱

۲۷۷ ، ۲۸۰ ، ۲۸۸ ، ۳۰۵

۳۱۲ ، ۳۱۳ ، ۳۵۹ ، ۳۷۳

۳۸۵ ، ۳۸۶ ، ۳۸۷ ، ۳۸۸

۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۳۹۲

۳۹۳ ، ۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶

۳۹۷ ، ۳۹۸ ، ۳۹۹ ، ۴۰۰

۳۰۷

فارسی اسلوب بیان : ۳۱

فارسی اصناف سخن : ۳۵ ، ۳۶ ، ۳۷

۳۷۴ ، ۳۷۵ ، ۳۷۶ ، ۳۷۷

۳۷۸ ، ۳۷۹ ، ۳۸۰ ، ۳۸۱

۳۸۲ ، ۳۸۳ ، ۳۸۴ ، ۳۸۵

۳۸۶ ، ۳۸۷ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹

۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۳

۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۷

۳۹۸ ، ۳۹۹ ، ۴۰۰ ، ۴۰۱

۴۰۲ ، ۴۰۳ ، ۴۰۴ ، ۴۰۵

۴۰۶ ، ۴۰۷ ، ۴۰۸ ، ۴۰۹

۴۰۷ ، ۴۰۸ ، ۴۰۹ ، ۴۱۰

۴۱۱ ، ۴۱۲ ، ۴۱۳ ، ۴۱۴

۴۱۵ ، ۴۱۶ ، ۴۱۷ ، ۴۱۸

۴۱۹ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۲۲

۴۲۳ ، ۴۲۴ ، ۴۲۵ ، ۴۲۶

۴۲۷ ، ۴۲۸ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰

۴۳۱ ، ۴۳۲ ، ۴۳۳ ، ۴۳۴

۴۳۵ ، ۴۳۶ ، ۴۳۷ ، ۴۳۸

فارسی تصانیف : میں اردو الفاظ : ۲۳

۲۷

فارسی تہذیب : ۱۹۸ ، ۲۹۰ ، ۲۹۱

۲۹۲ ، ۲۹۳

فارسی رنگ و آہنگ : ۳۲۱ ، ۳۲۲

۳۲۳ ، ۳۲۴ ، ۳۲۵

فارسی روایت : ۱۲۱ ، ۱۲۲ ، ۱۲۳

۱۲۴ ، ۱۲۵ ، ۱۲۶ ، ۱۲۷

۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۳۱

۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵

۱۳۶ ، ۱۳۷ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹

۱۴۰ ، ۱۴۱ ، ۱۴۲ ، ۱۴۳

۱۴۴ ، ۱۴۵ ، ۱۴۶ ، ۱۴۷

۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۰ ، ۱۵۱

۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۵۴ ، ۱۵۵

۱۵۶ ، ۱۵۷ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹

۱۶۰ ، ۱۶۱ ، ۱۶۲ ، ۱۶۳

۱۶۴ ، ۱۶۵ ، ۱۶۶ ، ۱۶۷

۱۶۸ ، ۱۶۹ ، ۱۷۰ ، ۱۷۱

۱۷۲ ، ۱۷۳ ، ۱۷۴ ، ۱۷۵

۱۷۶ ، ۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹

۱۸۰ ، ۱۸۱ ، ۱۸۲ ، ۱۸۳

۱۸۴ ، ۱۸۵ ، ۱۸۶ ، ۱۸۷

۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۰ ، ۱۹۱

۱۹۲ ، ۱۹۳ ، ۱۹۴ ، ۱۹۵

۱۹۶ ، ۱۹۷ ، ۱۹۸ ، ۱۹۹

۲۰۰ ، ۲۰۱ ، ۲۰۲ ، ۲۰۳

۲۰۴ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۷

۲۰۸ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱

۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۲۱۵

۲۱۶ ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ، ۲۱۹

۲۲۰ ، ۲۲۱ ، ۲۲۲ ، ۲۲۳

۲۲۴ ، ۲۲۵ ، ۲۲۶ ، ۲۲۷

فارسی محاورے : ۳۶

فارسی نظم و نثر : ۳۶ ، ۳۷

قائمانے : ۳۹

فتح بیجاپور : ۵۱۷

فتح قلعہ پٹالہ : ۳۸۰

فتح گولکنڈا : ۵۱۷

فتح ملتان : ۳۸۰

فرہنگی : ۱۹۲ ، ۱۹۳ ، ۱۹۴

۵۵۷

نقشہ چمنفرہ : ۳۸۳

نور تعمیر ، مشرق : ۳۳۷

ن

نادرہ بنالویہ ، سلسلہ : ۶۶۶

قدیم داستانیں : مشترک عناصر : ۳۳

قدیم ویدک یولیان : ۹

قرآنی اسلوب : ۳۹۹

قرون وسطیٰ : ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، ۱۰۴

اور مقالہ : ۳۳ ، ۳۴ ، ۳۵

سراج : ۳۱ ، ۳۲ ، ۳۳ ، ۳۴

۳۷۸

قصہ چندرہین و چنباؤی : ۳۳۶

قصہ منور و مہتابی : ۳۳۶

قصیدہ : ۱۹۵ ، لوازمات : ۳۳

۳۳۶ ، مصرق کے قصیدے : ۳۳

۳۳۷ ، گولکنڈا میں : ۳۸۹

قطب شاہی اسلوب / گولکنڈا روایت :

۳۳۴

قطب شاہی سلطنت : ۱۶۸ ، ۱۶۹

۱۶۹ ، ۱۷۰ ، ۱۷۱ ، ۱۷۲

۱۷۳ ، ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶

۱۷۷ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۰

۱۸۱ ، ۱۸۲ ، ۱۸۳ ، ۱۸۴



۳۸۲ ۳۸۳ ۳۹۳ ۳۹۶  
۳۸۸ ۳۹۵ ۳۹۲ ۵۰۶  
۵۱۶  
قلندر لائے: ۳۹۳  
قول (راگ): ۶۲۵  
قزالی: ۹۶

## ک

کاتک: ۶۵  
کافی: کی ایجاد: ۶۲۲  
کبیر ہستی: ۴۹  
کچھی: ۶۸۲  
کددار (راگ): ۱۰۷  
کددارہ: ۱۱۲ ۶۸۲  
کسردی: ۷۰۹  
کمرانی: ۲۱۷  
کشان: ۵۹۷ ۶۷۱  
کلچر: عربی ایرانی ۲۱ سبالیوں کا  
۱۰ ۲ ۱۰ ہندوستان کا ۲ ہندوی  
۲۱ اور قومیت دکن میں ۱۴  
کلیہوا خاندان: ۶۸۶  
کلیان (راگ): ۱۱۲ ۲۱۷ ۶۸۲  
کلیانی: ۲۱۵  
کنڈا (راگ): ۲۰۹ ۲۱۵  
کنڈی (راگ): ۱۵۰ ۱۶۲ ۳۸۲  
کنوار: ۶۵  
کوڑی (راگ): ۲۰۹  
کوک شاستر: ۴۱۸  
کپہ مکرلیان: ۲۷ ۳۵  
کھڑی بولی: ۳ ۶۶ ۷۷ ۸۱

## گ

۱۹۷ ۱۵۳ ۱۱۰ ۱۹۹ ۷۰  
۵۸۷  
گھبیا (راگ): ۶۸۲ ۶۸۲  
گھیت رانی: ۷۰۹  
گیکنی: ۶۷۱

گجری / گجرات / گجروی / بولی گجرات /

گجری: ۱۳ ۷۷ ۱۳ ۳۱  
۵۷ ۶۰ ۶۱ ۸۹ ۹۳  
۱۹۷ ۱۹۱ ۵۱۰ ۱۲۰ ۱۲۱  
۱۲۶ ۱۲۷ ۱۳۱ ۱۳۵  
۱۳۹ ۱۳۰ ۱۳۳ ۱۵۶  
۱۵۷ ۱۵۸ ۱۶۲ ۱۶۸  
۱۷۱ ۱۷۳ ۱۷۷ ۱۸۶  
۱۸۷ ۱۸۸ ۱۸۹ ۱۹۷  
۲۱۲ ۲۳۸ ۲۹۸ ۳۰۷  
۳۶۸ ۳۸۵ ۴۰۱ ۴۲۵  
۵۰۹ ۵۳۰ ۵۵۱ ۵۸۷  
۵۹۷ ۶۲۰

گجری ادب: ۱۵ ۲۲ ۲۲  
۱۲۸ ۱۲۹ ۱۳۰ ۱۳۲  
۱۳۸ ۱۴۱ ۱۸۷ ۴۳۱  
گجری اردو: ۹۲ ۹۳ ۱۰۱  
۱۰۷ ۱۲۸ ۱۳۰ ۱۳۱  
۱۳۲ ۱۳۳ ۱۳۴ ۱۳۵  
۱۳۷ ۱۳۸ ۱۵۳ ۱۸۹  
۱۹۳ ۲۱۹ ۲۲۶ ۲۲۹  
۶۸۵ اردو کی روایت: ۱۲۵

شاعری ۱۰۶ میں غزل کا فقدان  
۱۵۵  
گجری اسلوب: ۲۲۹  
گجری رسم الخط: ۹۳  
گجری روایت: ۱۳۰ ۱۵۵ ۱۶۸  
۱۸۶ ۱۸۸ ۱۹۷ ۲۰۱  
۲۰۲ ۲۰۳ ۲۱۹ ۳۱۳

گوہر: ۸۹ ۵۹۷ ۶۶۹  
گوہر رانی: ۸۹  
گولکنڈا کا ادب: ۳۸۹ فارسی  
اصناف سخن کی پیروی: ۳۸۹  
۶۰۶  
گولکنڈا کا ادبی اسلوب: ۱۹۸  
۲۳۶ ۳۸۵ اور بیجاپوری اسلوب  
کا فرق: ۳۸۵-۳۸۹  
گولکنڈا کی زبان: ۳۹۳  
گولکنڈا کی سلطنت: (دیکھیے قطب  
شاہی سلطنت)  
گولکنڈا کی شاعری: ۴۹۹ میں  
مرثیہ: ۳۸۹  
گیان: ۹۳  
گیت: ۱۰۵ ۱۰۷ ۱۵۵ گیت  
اور دوسرے از برہان الدین جانی  
۲۰۸-۲۰۹

## ل

لاڑی: ۶۸۲  
لاٹینی: ۱۱۲ ۴۱۲  
لاہوری: ۶۱۳  
لبن داؤدی: ۴۲۷

لکھنوی شاعری: ۵۵۷  
لت (راگ): ۱۰۷ ۱۰۹ ۱۳۰  
لودھی / لودی: ۱۱ ۷۰۱ ۷۰۲  
لہندا: ۶۷۱  
لیلی مینوں: ۲۳۱ ۲۳۲ ۲۳۹  
۶۵۷

## م

مارو (راگ): ۲۱۵  
ماسی مطلق: اردو، پنجابی، سرائیکی  
اور سندھی میں: ۶۶۸  
ماگھی: ۳۱ ۶۲۰ اپ بھرنش: ۷  
ماگہ: ۶۶ ۶۳۱  
مالک: ۳۱۶  
مثنوی: کی روایت: ۱۹۶ گولکنڈا  
میں: ۳۸۸-۳۸۹  
محاورہ ہند: ۵۲۳  
محرّم: ۳۷۴ کی رسومات / عزاداری  
۴۱۱  
مہ شاہی دور: ۳۶۶  
مرثیہ: ۱۹۶ گولکنڈا میں: ۳۸۹  
مرق (راگ): ۳۸  
مرقی: ۳۲ ۱۰۱ ۱۵۰ ۱۵۶  
۱۵۸ ۱۶۳ ۱۸۶ ۳۸۲  
شاعری: ۱۹۰  
مرثیہ: ۳۲۲  
مسلم تہذیب: ۲۸۶ ۶۰۱ ۶۶۹  
مسلمان: ۳ ۳۱ ۳۲ ۱۱۱  
۱۶ ۲۱ ۳۲ ۳۵ ۴۲ ۴۳  
۴۴ ۴۵ ۴۸ ۴۹ ۸۰  
۸۸ ۹۰ ۹۲ ۱۰۳







۱۰/۱۰	فیض الحق	نور ہستی (دلیات)
۳۵/۱۰	افتخار آبادی	میر و نیم
۲۵/۱۰	سید علی ہمدانی	انگلیں سے خون
۱۵/۱۰	غیب الرحمن	شہر گسار
۲۰/۱۰	سید محمد عفری	شرقی تحریک
۳۰/۱۰	مظفر شاہ	غبارِ آواز
۶۵/۱۰	صہبہ حسنین	تہائی
۵۵/۱۰	آریال عظیم	ماہ صحن (دلیات)

[illegible]AN ANTHOLOGY OF MODERN URDU POETRY Rs. 75

SELECTED POEMS OF DALRAJ KONAL Rs.35

تداول و اقسائے

۱۵-۱۰۰	قرۃ العین حیدر	گروہ شش و گیارہواں
۱۵-۱۰۱	"	چاندنی بیگم
۱۵-۱۰۲	شرید پرکاش	پانچواں
۱۵-۱۰۳	ہرچرن چاول	نارو کے گہم ہرن انسانے
۱۵-۱۰۴	"	آستے جاتے موصول کا کج

مفتی نامہ

سفر آشنا  
مرشد الدعاں پنجاب میں  
مولوی سید اقبال علی

Educational Publishing Ho

3108, Vaid Street, Dr. Mirza Ahmed Ali Mang  
Lal Kuan, Handard Mang, Delhi-110036

1990-1991 : 520102-774915

[illegible]

۱۵۰/۳  
۱۴۸/۳  
۱۴۶/۳  
۱۴۴/۳  
۱۴۲/۳

ارو و اساتید داریت اور اس کے نیا ایلیٹ  
ایک سال سب کے لیے  
غزو حکمت مجلد  
مفتی محمد شفیع صاحب  
نہر احمد علی

۸۰/۳

اور عثمان فاروق

۴۵/-	پروفسور گیان چند جین	۲۵/-	پروفیسر دوسال
۳۵/-	پروفیسر قمر حسین	۲۵/-	پروفیسر محمد علی
۲۵/-	پروفیسر علی محمد	۲۵/-	پروفیسر محمد شفیق
۲۵/-	پروفیسر محمد شہزاد	۲۵/-	پروفیسر محمد شہزاد

۲۰٪۔ مولوی امام بخش صاحبزادی  
۵۰٪۔ حبیب چنڈا آبادی  
۴۵٪۔ جنس آف دی ویس لٹرن  
۳۰٪۔

هندوی مترادفات : ۲۹ =  
 هندوی موسیقی : ۲۴ + ۵۶ -  
 هندوی : ۲ + ۲ + ۲۵ + ۱۴ + ۱۰۳ +  
 : ۱۱۱ + ۱۱۲ + ۱۳۰ + ۱۳۳ +  
 : ۱۵۵ + ۱۶۸ + ۲۳۲ + ۳۹۳ +  
 : ۵۸۷ + ۶۲۵ + ۶۷۷ + ۷۶۹ +  
 : ۷۶۰ + ۷۷۳ + ۷۷۵ + ۷۷۶ +  
 : ۷۸۲ + اثرات : ۱۳ + اصناف و  
 اوزان : ۱۰ + الفاظ : ۳۰ + ۷۷ +  
 بولی : ۸۰ + قدیم : ۴۵ + روایت : ۶۲ +  
 زبان : ۷۰ + ۱۷ + ۳۳۵ + ۵۰۱ +  
 = ۵۲۳

ہندی شاعری : ۱۱۳ ، نظم ۲۲ -  
ہندی محاورے : ۶۱ -  
ہندی موسیقی : ۳۸ -  
ہولی : ۱۱۶ ، ۶۵ -  
پیر راجھا : ۶۵۷ -

ي  
 يوسف زليخا : ٢٥٩ -  
 ترك : ٩٣ -  
 ولاني : ٨٩ + ٥٩٤ + ٣٦٩ +  
 - ٩٩٦  
 ولاني القاطن : ٥٩٤ -

ہندوی تلمیحات : ۲۶۳ -  
ہندوی تہذیب : ۳۵ / ۵۶ / ۵۷  
۲۵۸ / ۲۶۱ / ۳۹۱ -  
ہندوی دیوالا : ۲۲۲ -  
ہندوی روایت : ۱۰۵ / ۱۰۹  
۱۱۳ / ۱۲۲ / ۱۳۲ / ۱۳۶  
۱۳۷ / ۱۶۲ / ۱۶۳ / ۱۶۴  
۱۷۹ / ۱۸۷ / ۱۸۸ / ۱۹۵  
اور فارسی روایت کے درمیان  
کئی مکمل ۲۰۱ چھٹی دور سے  
عادل شاہی دور کے سو سال تک  
۲۰۱ / ۲۰۲ / ۲۰۳ / ۲۰۴

۱۸۵ - ۱۰۸ - ۹۶ - ۷۲ - ۵۸  
- ۵۸۹ - ۵۸۸ - ۴۸۵

پنجمی روح : ۵۳ -  
پنجمی زبان : ۱۰۸ - ۹۶ - ۷۲ - ۵۸  
کی روایت : ۲۷۵ -

- ہندوی / سخن : ح ۳۲
- ہندوی شاعری : ۶۳۸
- ہندوی طرز : ۳۲۹ / ۵۸۹ : احساس
- ۲۵۹
- ہندوی عروض : ۱۲۷ / ۱۲۸
- ہندوی علوم و فنون : ۱۰۲

✧ ✧ ✧